

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a literární vědy



Diplomová práce

Ondřej Pomahač

Nikde a kdesi: Utopie, dystopie a jejich vzájemná poloha

Nowhere and Somewhere: Utopia, Dystopia and Their Relative Location

Praha 2011

vedoucí práce: Mgr. Martin Pokorný, Ph.D.

Děkuji svému školiteli Martinu Pokornému za ochotné vedení práce a svým blízkým za trpělivost a pomoc všeho druhu.

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

Praha 29. července 2011

podpis:

## Abstrakt

Práce se zaměřuje na kritiku opozice utopie a dystopie, potažmo jejich definic jako žánru (žánrů) v několika teoretických reflexích, ilustrujících hlavní proudy teoretického pojmání utopie a dystopie, a na následnou analýzu vybraných exemplárních literárních textů označovaných jako utopie či dystopie. V první části je pozornost soustředěna na odhalování nedostatků vybraných definic a odmítnutí této snahy jako základu pro zkoumání vybraných literárních textů. Těmi jsou tzv. klasické utopie: *Utopie* Thomase Mora, *Sluneční stát* Tommasa Campanelly, *Nová Atlantida* Francise Bacona a texty typicky označované jako dystopické: *My* Jevgenije Zamjatina, *Krásný nový svět* Aldouse Huxleyho a *1984* George Orwella. Cílem druhé části práce je nabídnout komparativní přístup zkoumání vybraných textů na základě jejich jednotlivých vzájemných vztahů a jejich uspořádání (pravidel stavby), bez nutnosti hledání zastřešujících definic pojmů a podstaty utopie či dystopie.

Klíčová slova: utopie, dystopie, More, Campanella, Bacon, Zamjatin, Huxley, Orwell

## Abstract

The work criticizes the dichotomy utopia – dystopia, especially the way the two are being defined as genres in some theoretical reflections representing that represent the main approaches to the theoretical concept of utopia and dystopia. The work also analyses sample literary texts traditionally labelled as utopias or dystopias. In the first part we review some definitions and present their shortcomings. Consequently, we reject the attempts to make general definitions as they fail to become reasonable basis for literary research. The texts being accounted for are the classical utopias and dystopias: Thomas More's *Utopia*, Tommaso Campanella's *The City of the Sun*, Francis Bacon's *New Atlantis*, Yevgeny Zamyatin's *We*, Aldous Huxley's *Brave New World* and George Orwell's *1984*. The second part offers a comparative approach to the text analysis based on textual relationships and the assemblage of text (the rules for building the text structure). Apparently, such analysis spares the need to make general definitions of the terms and to look for the nature of utopia and dystopia.

Keywords: utopia, dystopia, More, Campanella, Bacon, Zamyatin, Huxley, Orwell

Obsah:

	Abstrakt.....	(4)
	Obsah.....	(5)
<b>1.</b>	<b>Úvod.....</b>	<b>6</b>
1.1	úvod.....	6
1.2	metodologie, terminologie.....	8
<b>2.</b>	<b>Kritika pojmu.....</b>	<b>11</b>
2.1	co je utopie?.....	11
2.2	utopie a dystopie.....	17
<b>3.</b>	<b>Hry, šachy.....</b>	<b>23</b>
3.1	Orwell.....	23
3.2	More.....	25
3.3	utopie a šachy.....	27
<b>4.</b>	<b>Hovor, rámec.....</b>	<b>34</b>
4.1	komparace.....	34
4.1.1	More.....	34
4.1.2	Campanella.....	36
4.1.3	Bacon.....	37
4.1.4	Zamjatin.....	38
4.1.5	Huxley.....	39
4.1.6	Orwell.....	40
4.2	shrnutí.....	41
<b>5.</b>	<b>Utopografie.....</b>	<b>42</b>
5.1	topografie.....	42
5.1.1	More.....	43
5.1.2	Campanella.....	45
5.1.3	Bacon.....	45
5.1.4	Zamjatin.....	46
5.1.5	Huxley.....	47
5.1.6	Orwell.....	48
5.2	chronografie.....	49
5.2.1	More.....	50
5.2.2	Campanella.....	51
5.2.3	Bacon.....	52
5.2.4	Čas dystopie.....	54
5.3	shrnutí času a prostoru.....	56
<b>6.</b>	<b>Uspořádání, stroje.....</b>	<b>60</b>
6.1	komparace.....	60
6.1.1	More.....	61
6.1.2	Campanella.....	63
6.1.3	Bacon.....	64
6.1.4	Zamjatin.....	67
6.1.5	Huxley.....	69
6.1.6	Orwell.....	71
6.2	shrnutí.....	73
<b>7.</b>	<b>Závěr.....</b>	<b>76</b>
	Bibliografie.....	78

## 1. Úvod

*104. Člověk věci připisuje to, co je ve způsobu znázornění. Možnost srovnání, která na nás udělá dojem, pojmáme jako zjištění jakéhosi nanejvýš obecného stavu věcí.<sup>1</sup>*

*A možná, že ani utopie není správné slovo, protože jeho smysl je různými míněními zmrzačen.<sup>2</sup>*

### 1.1 úvod

Používání slov utopie a dystopie je napříč různými oblastmi bádání spleť. Tato práce si klade za cíl odhalit a rozmotat některé z těchto shluků, které se vytvořily ve spojitosti s literárními texty označovanými jako utopie a dystopie a jejich reflexí a nabídnout alternativní komparativní přístup, jak se se vztahem opozice utopie a dystopie vypořádat.

Náš postup oproti genetickým a evolučním modelům, zkoumanou látku jednoduše neroztřídí na jednotky a ty pak do připravené taxonomie nebo evoluční řady. Jeho výsledkem nemá být jakási zdánlivě ucelená všeobjímající koncepce utopismu. Cílem je samo zkoumání vztahů mezi texty, které by nás mělo přimět nebrat použití některých slov tak samozřejmě.

V první části práce probereme několik pokusů utopii a dystopii definovat. Zaměříme se pouze na některé z hlavních přístupů, tedy chronologické, generické (genetické) klasifikace, topickou klasifikaci v podání Szackého či Ernstem Blochem inspirované dělení pojmu utopie na část statickou (texty) a dynamickou (impulsy). Nedostatky daných pojetí budeme poté sledovat i na vztahu utopie a dystopie. Definice utopie jsou problematické už tím, že vycházejí z etymologie Morovy *Utopie*. Upadají tak často do iluze, že definice žánru utopie je druhotná věc, neboť už víme, co utopie jsou. S tím spojený problém je pak ohrazení

---

<sup>1</sup> Wittgenstein, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Přel. J. Pechar. Praha: Filosofický ústav AV ČR. 1993, s. 62.

<sup>2</sup> Deleuze, Gilles, Guatarri, Felix. *Co je filosofie?*. Přel. M. Petříček. Praha: Oikoyemnh. 2001, s. 89.

nějakého korpusu textů pod názvem utopie, které se v krajním případě může nekontrolovaně rozrůstat, z důvodu absence jasného kritéria výběru.

V druhé rozsáhlejší části se dostaneme k diferenciální analýze vybraných textů považovaných za základní pro příslušné utopické a dystopické kánony. Použijeme dvě trojice textů, které budeme nazývat „utopie“ a „dystopie“. Utopiemi budeme označovat Morovu *Knížku vpravdě zlatou a stejně tak poučnou jako zábavnou o nejlepším stavu státu a o novém ostrově Utopii*, dále v textu označovanou jen jako *Utopie*, Campanellovo dílo *Sluneční stát*, a *Novou Atlantidu* Francise Bacona. Tyto texty nechybí v snad žádném známém vymezení utopie jako žánru, měly by tudíž být zcela exemplárními případy utopií, zejména pak text Morův. Jako dystopie budeme pro potřeby této práce označovat *My* Jevgenije Zamjatina, *Krásnému novému světu* Aldouse Huxleyho<sup>3</sup> a Orwellovo *1984*. Co se týče právě dystopií, není shoda pojetí mezi autory tak evidentní, ale pokud už se o nich hovoří, alespoň jeden z těchto textů je zmíněn pokaždé, spíše však více. Je třeba zdůraznit, že pojmenování utopie a dystopie pro vybrané texty je v této práci pouze instrumentální a slouží k přehlednění výkladu.

Za první platformu srovnání nám poslouží šachy a hry popisované ve vybraných textech. Představíme význam šachu v textech Mora a Orwella a kriticky rozebereme Holquistovu analogii mezi šachy a utopií.<sup>4</sup> Zároveň si tak představíme pojetí pojmu „uspořádání“ dále používaném a podtrhneme jeho strukturní pojetí oproti pojímání utopie jako reprezentace.

Druhou platformou bude srovnání zarámování výpovědí jednotlivých textů. Budeme se zde pohybovat na úrovni „vypovídání“, jak je text postupně artikulován, coby reakce na prezentaci utopií jako obsahů nezávislých na formě.

Třetí platforma bude podvojná, neboť se bude týkat prostoru a času. Zde se budeme pohybovat spíše na úrovni „výpovědi“, toho, o čem je vypovídáno. Důvodem pro toto srovnání je častá topografická charakteristika utopií jako uzavřeného prostoru vyčleněného z kontextu. Z hlediska času je pak utopie spojována s „koncem dějin“, tedy odříznutím se od minulosti a koncem dějinných událostí. Cílem tak bude zjistit, jak se k sobě vztahují utopie a dystopie prizmatem analýzy jejich časoprostorů.

---

<sup>3</sup> Český překlad – *Konec civilizace*.

<sup>4</sup> Holquist, Michael. *How to Play Utopia* in Yale French Studies, č. 41 Game, Play, Literature (1968). s. 106–123.

Ve čtvrtém srovnání se zaměříme na to, podle jakých pravidel jsou texty generovány a jaké specifické uspořádání je utváří. Ukážeme, že symptomy probírané v předchozích kapitolách nejsou nesouvisejícími vlastnostmi ať už utopií či dystopií, nýbrž že zejména u utopií jsou důsledkem zřejmého strojového pohybu uspořádávajícího celý text. Na základě těchto srovnání pak budeme moci rozhodnout, v jakém jsou utopie a dystopie vztahu a jaká je jejich vzájemná poloha.

## 1.2 metodologie, terminologie

Naším základním přístupem bude tedy podrobná četba v jistém smyslu strukturálního typu, jelikož cílem našich snah bude nalézt specifická uspořádání příslušných textů a principy jejich uspořádání. Toto textové a potažmo jazykové zaměření nám umožní prozkoumat diferenciální literární topologii textů označovaných jako utopie a dystopie a zachytit tak to, co by nám patrně uniklo, kdybychom se pouštěli do ideologických analýz, které jsou asi nejčastější badatelskou strategií při zkoumání utopií. Metodologicky volně přidržíme Deleuzova postupu v eseji *Masoch a masochismus* a částečně i jeho pozdějších děl jako *Kafka za menšinovou literaturu* a *Tisíc plošin* psaných s Felixem Guattarim. Nebudeme však striktně dodržovat jejich konkrétní pojmosloví, vzhledem k jejich specifickému pojetí terminologie. Pro naše potřeby se třeba nehodí opozice deteritorializace/reteritorializace, protože popis skrze tyto pojmy by nás mohl svádět buď k nějakému jednoduchému klasifikačnímu řešení, které by nebylo ničím jiným než další z řady podobných utopologických studií, nebo vzhledem k určité „tekutosti“ těchto pojmů k zbytečně složitému rozboru, který by neposkytl pro naše téma vhodné rozlišovací možnosti. Jako doklad můžeme uvést formulaci Deleuze a Guattariho z knihy *Co je filosofie?*

*Utopie se neodděluje od nekonečného pohybu: etymologicky označuje absolutní deteritorializaci, vždy ale v onom kritickém bodu, v němž se spojuje s přítomným relativním prostředím, a zejména se silami, které jsou v tomto prostředí potlačeny. Slovo „Erehwon“, jehož užívá utopistický spisovatel Samuel Butler, neodkazuje pouze ke spojení „No-where“ neboli nikde, nýbrž také k*



„Now-here“, tj. zde, nyní. Oč běží není údajné oddělení utopického a vědeckého socialismu, jde spíš o odlišné typy utopií, přičemž revoluce je pouze jedním z těchto typů. V utopii (stejně jako ve filosofii) se vždy skrývá nebezpečí obnovy transcendence, často i její bouřlivé stvrzování, takže je třeba rozlišovat mezi autoritativními utopii transcendence a revolučními, imanentními utopii svobody.<sup>5</sup>

Sledování deteritorializace by nás odvedlo od problému vztahu utopie a dystopie k problému difference dvou a více různých utopií, jak je autoři postulují, my se ale chceme spíše přidržet zvolených textů, než nejasné terminologie. Naším cílem je provést diferenciální analýzu spíše v deleuzovském duchu než podle předpisu, vedenou přes vybrané roviny, které nám poskytnou buď samy komparované texty, nebo některé z jejich teoretických pojetí.

Častěji budeme užívat pojem „uspořádání“. Uspořádání budeme chápat podle Deleuze a Guattariho jako kódování, strukturaci nějakého teritoria, proti níž autoři v *Tisíci plošinách* staví abstraktní (válečný) stroj. Naše srovnání je však zaměřeno zejména na uspořádání utopií a dystopií, a nikoli na fungování válečného stroje, důraz tak budeme klást pouze na uspořádání. V této souvislosti budeme také vycházet z práce Rolanda Barthesa *Sade, Fourier, Loyola*, která se zabývá stavbou či strukturou textů, jak se ukáže, charakterově blízkých našim utopickým, a aniž by v ní byla použita terminologie Deleuze a Guattariho vykazuje Barthesův přístup příbuzné rysy.

Dále terminologicky rozlišíme „vypovídání“ a „výpověď“, které se obě významově podílí na uspořádání. Tedy zhruba rozlišíme, jak je vypovídáno a co je vypovídáno. Vypovídáním se budeme zabývat ve srovnání záramování a výpověďmi v rozboru prostoru a času. Budeme se tak moci věnovat jak běžně rozebírané stavbě společenských zřízení utopií a dystopií, tak ale také tomu, jak jsou tato zřízení formulována v řeči, což se často opomíjí. Rozlišovat budeme také „slovo“ a „pojem“. Slovem budeme rozumět řečovou jednotku či znak, který krátce řečeno nabývá významu užitím. Zatímco „pojem“ budeme chápat jako konkretizaci „slova“ ať už skrze explicitní terminologickou definici nebo implicitní a často netematizované užití v konkrétních teoretických studiích. Toto

---

<sup>5</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Co je filosofie?*. Přel. M. Petříček. Praha: Oikoymenth. 2001, s. 89.

rozlišení nečiníme za účelem nějaké vážnější teorie jazyka, nýbrž z čistě praktických důvodů, abychom zamezili možným konfúzím založeným na záměně různých významů slov “utopie“ a „dystopie“, kterých je odborná literatura plná. Lakonicky toto rozdělení vyjadřuje tato Wittgensteinova formulace: „Když se mění jazykové hry, mění se pojmy, a s pojmy se mění význam slov.“<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Wittgenstein, Ludwig. *O jistotě*. Přel. V. Zátka. Praha: Academia. 2011, s. 23 (par. 65).

## 2. Kritika pojmu

### 2.1 co je utopie?

„Utopie“ je hojně užívaným slovem různých vědeckých i jiných diskursů. Při hledání jeho definice už bylo spotřebováno mnoho energie. Výsledky těchto pokusů jsou pak dostačujícím důvodem pro to, nevydat se stejnou cestou. Hlavní problém diskusí o utopiích stejně jako mnohých jiných žánrů je určení rámce a definice. My předně oddělíme ty způsoby použití slova „utopie“, které nás zajímají, od těch, které nás zajímat nebudou. Slova „utopie“ či adjektiva „utopický“ se užívá dost hojně, a to v značně širokém spektru jazykových praktik. Od označení (něčeho jako) literárního žánru přes vyjádření nemožnosti nějakého podniku a impulsu zahrnující všechnu lidskou inovaci po proklamaci technologického pokroku v reklamním spotu. Navíc i sami výše zmiňovaní autoři vzápětí po citované pasáži<sup>7</sup> zapochybují, zda je utopie pro to, co popisují správné slovo. To je cesta hodná následování a my se budeme ptát, po definici pojmu utopie a po významu jednotlivých použití tohoto slova u různých badatelů. Náš zájem bude směřován na použití slova „utopie“ jakožto označení pro určitý typ literatury či žánr související s texty jako Morova *Utopie*, Campanellův *Sluneční stát* nebo Baconova *Nová Atlantida*. Ale také s Orwellovým románem *1984*, Zamjatinovými *My* nebo Huxleyho *Krásným novým světem*. Vyjdeme od kritiky několika významnějších pokusů o definici žánru utopie.

Definice utopie, ať už jako žánru nebo něčeho jiného, je obrovské množství a vyvracet je všechny popořadě by nemělo valný smysl. Dokonce i kritik různých definic je mnoho, jelikož jsou často součástí postulování definic nových. Elementární vymezení začínají etymologickým výkladem z ú-topos a eu-topos, tedy „ne-místo“ (nikde) a „dobré místo“. Tento přístup je typický zejména pro slovníkové definice, které u něj však zpravidla i končí. Utopie je podle nich něco, co popisuje, nebo je samo přímo ideálem společenského uspořádání na místě, které neexistuje. (Už zde vyvstává klíčová otázka, zda je utopie to, co je psáno,

---

<sup>7</sup> Deleuze, Gilles, Guatarri, Felix. *Co je filosofie?*. Přel. M. Petříček. Praha: Oikoyomenh. 2001, s. 89.

nebo to, o čem se píše, což odpovídá našemu dělní na vypovídání a výpověď.) Tato etymologická hra ovšem říká velmi málo relevantního.

Toto základní rozdělení je možno například rozvést, jako to udělal hojně citovaný autor J. C. Davis.<sup>8</sup> Ten stanoví právě fikčnost a dokonalost (perfection) jako nutné základní vlastnosti každé utopie. Dokonalost je něco jiného než pouhé vylepšení stávajících poměrů, utopie není pouze lepší, ale nejlepší společnosti. V rámci „ideálních společností“ ji odlišuje od Cocaygne, Arkádie, Morálně ideálního státu a Millenia, vůči kterým je diferenčním rysem právě „dokonalost“, a to dokonalost společenské organizace.

*Kdyby sociální dokonalost existovala, nebyl by utopista pobízen k psaní. Začíná jako kritik. Avšak standard jeho kritiky, dokonalost, existuje v jeho mysli. Je to fikce, věc smyšlená či představovaná a utopista činí ten neobvyklý krok, že zapíše představu na papír.*<sup>9</sup>

Davis tak provádí striktní vymezení literárního žánru, které má ovšem své nedostatky. Předně není vůbec jasné, v čem ona „dokonalost“ spočívá, krom toho, že se o ní ve vztahu k sobě samým texty často explicitně vyjadřují.<sup>10</sup> Na jedné straně Davis mluví o „dokonalosti“ jako kritickém nástroji, na druhé jako o nějaké existující „dokonalosti“. Pokud tu máme co dělat s jedinou dokonalostí, potom Davisova úvaha může odpovídat pouze identickým textům nebo textům prezentujícím identickou dokonalou společnost. Pokud je dokonalost pluralitní, je nesmyslné tvrdit, že kdyby některá z nich existovala, nebyl by důvod psát skrze utopii jinou.

Přes tyto a další výhrady, které bychom mohli mít, se Davis snaží klasifikovat diferenčním způsobem texty vzniklé v určitém časovém rozmezí, což je omezení, které usnadňuje aplikaci definic i přes jejich inkonzistenci. Jak se totiž

---

<sup>8</sup> Davis, J. C. *Utopia and Ideal Society: A Study of English Utopian Writing 1516 – 1700*. Cambridge, New York: Cambridge University Press. 1981., dále srov. shrnutí v Sargent, Lyman Tower. Is There Only One Utopian Tradition? in *Journal of the History of Ideas*, r. 43. č. 4. 1982, s. 681–689. nebo *Three Early Modern Utopias: Utopia, New Atlantis and The Isle of Pines*. ed. S. Bruce. Oxford, New York: Oxford university Press. 2008.

<sup>9</sup> Davis, J. C. *Utopia and Ideal Society: A Study of English Utopian Writing 1516 – 1700*. Cambridge, New York: Cambridge University Press. 1981, s. 14.

<sup>10</sup> srov. Sargent, Lyman Tower. *Is There Only One Utopian Tradition?* in *Journal of the History of Ideas*, r. 43, č. 4. 1982, s. 681–689. kritizuje Davise za to, že tímto krokem příliš omezil pole utopických textů, na druhé straně kritizuje Manuela a Manuelovou, že pole nedostatečně nevymezili.

začíná ukazovat, zcela zásadní problém v určování toho, co je utopie, spočívá v zamlčených předpokladech, že už víme, co se vlastně má třídit. K Davisově pojetí se staví kriticky renomovaný autor L. T. Sargent a označuje jeho klasifikaci za příliš svazující.<sup>11</sup> Proti ní staví knihu F. E. Manuela a F. P. Manuelové<sup>12</sup> tvořící katalog textů pod společným označením utopie bez definičního vymezení. Sargent představuje tyto odlišné přístupy jako různé utopické tradice a tvrdí, že většina badatelů přijímá utopickou tradici čili kánon Manuelových.<sup>13</sup> Máme tu nějaký utopický kánon zahrnující mýty, zlatý věk, vybrané filozofické texty a pak také klasické utopie. Autoři tak svým pojetím sugerují, že máme všechny tyto texty chápat jako produkty utopického myšlení, které má být z kánonu evidentně patrné. Opět se tak dostáváme do bludné kruhu, jelikož vybrané texty mají ilustrovat tradici utopického myšlení, ale jejich soubor, utopický kánon, byl vytvořen už na základě nějaké představy o tom, co to utopické myšlení je a odkud kam směřuje. Tyto peripetie vedou k druhému dominantnímu přístupu k utopiím snažícímu se vyhnout této kruhové pasti.

Touto strategií je rozdělit pojem utopie na utopii jakožto žánr či produkt materializace a utopii jako způsob myšlení, pohyb či impuls, který ovšem nesměruje k oné materializaci, ale je nějakým způsobem zaměřen do budoucnosti, v podobě touhy nebo nějakého podobného vymezení. Představitelem tohoto pojetí vycházejícího z Ernsta Blocha<sup>14</sup> je v naivní podobě například Fernando Aínsa. Ten formuluje problém „utopie“ takto: „Chce-li nějaké slovo vyjádřit vše a sloužili k tomu, že označuje věc i její opak – anarchii i tyranii, svobodu i diktaturu, ideální svět i zlovolný systém – a jeho význam se rozptyluje, až se ztratí v pejorativním, budeme mít nejprve podezření, že mezi tolika pojetími se za tímto rozporem nalézá sémantická nedefinovanost.“<sup>15</sup> Aínsa dále toto „podezření“ nijak nerozptyluje, naopak zabředá do stále konfúznějších tezí. S odkazem na E. Blocha a K. Mannheima<sup>16</sup> tvrdí, že je tu na jedné straně utopický žánr a na druhé utopismus, který je projevem touhy směřující do budoucna. Přednese několik

<sup>11</sup> Sargent, Lyman Tower. *Is There Only One Utopian Tradition?* in *Journal of the History of Ideas*, r. 43, č. 4. 1982. s. 681–689.

<sup>12</sup> Manuel, Frank E., Manuelová, Fritzie P. *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge (Massachusetts): Belknap Press. 1997.

<sup>13</sup> Sargent, Lyman Tower. *Is There Only One Utopian Tradition?* in *Journal of the History of Ideas*, r. 43, č. 4. 1982, s. 684.

<sup>14</sup> Bloch je autorem knihy *Das Prinzip Hoffnung* (Princip naděje) zabývající se utopičností.

<sup>15</sup> Aínsa, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Přel. P. Pšenička. Brno: Host. 2007., s. 18.

<sup>16</sup> Relevantním Mannheimovým dílem je zde *Ideologie und Utopie* (Ideologie a utopie).

specifických rysů utopického žánru: vyčleněný prostor, soběstačnost, mimočasovost, vybudovaná města, reglementace, kterou však vzápětí zpochybní. Jen z vyjmenování rysů je jasné, že vymezení žánru pro něj představuje sumu typicky zobrazovaných entit či témat. Vzápětí tvrdí: „Utopický žánr prokazuje různorodost navzdory omezujícím definicím některých teoretiků.“<sup>17</sup> Pokud to má znamenat, že žánr utopie není definicí vymezitelný, ale existuje hrubě řečeno definicím navzdory. Aínsa by měl tedy říci, co jiného než definice žánr utopie ustavuje.

Aínsa, a je to jev vcelku častý i u jiných autorů, by se rád zbavil omezujících definicí žánru a otevřel neomezené pole variant utopií s vidinou, že tím problém vyřeší. Smysl žánru je ale v tom, že klasifikuje nějaký materiál. Tím, že se mu odejme to, co ho utváří, totiž restriktivní definice, přestane mít smysl uvažovat o výsledku jako o žánru. Zbude korpus textů, které si jsou tu či onde nějak podobné a tím se stane i těžko ohraničitelným. Slovo „utopie“ v sousloví „žánr utopie“ má být určeno pomocí definice tohoto žánru. Pokud Aínsa tuto definici zruší, přestane mít význam i slovo „utopie“. Naivita tohoto přístupu spočívá v zamlčeném předpokladu, že už víme, co utopie je. Aínsa však pokračuje: „Obrazotvorná složka literárního umění vystupuje z břehů rozumu, ukazuje se tedy, že je při utopické četbě mnohých literárních textů nezbytná. Umělecká iluze dokáže poskytnout podobenství skutečnosti, která se projevuje v projekci přesahující hranice daného.“<sup>18</sup> Od žánru se autor odchyluje směrem k umělecké fikci obecně. Pokud je něco jako utopické čtení, jak souvisí se žánrem? Nepotřebuje ho přeci. Aínsa tvrdí, že utopičnost můžeme vyčíst v textech, které na první pohled utopiemi nejsou. Je utopie či utopičnost vlastnost textů nebo je to způsob četby? Ať přijmeme jakoukoli z těchto variant, stále nevíme nic o tom, jaký význam zde má slovo „utopie“ mít. Jedna větev Aínsova rozdělení tímto odumírá. Druhou je utopismus prezentovaný jako utopický impuls či modus myšlení. Aínsa sice nepřistupuje zcela na blochovskou představu utopického pohybu ve všech lidských činnostech, jak se uvidíme později u Jamesona, ale v závěru prezentuje utopii či utopismus jako představování si budoucnosti a její pojmenovávání, které je sice omezující, ale skýtá prostor pro obrazotvornost. „Utopie tedy vykonává jakousi prospektivní funkci, která se snaží odpovídat na

<sup>17</sup> Aínsa, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Přel. P. Pšenička. Brno: Host. 2007., s. 29.

<sup>18</sup> Ibid., s. 29.

tázání, „kam“ se ubírá existence jedince či kolektivu.“<sup>19</sup> Problém této hypotézy spočívá v tom, že jsme se stále ani trochu nepřiblížili k vymezení utopie. Aínsa používá slovo utopie tolikrát, že bychom skoro byli schopni uvěřit, že skutečně představuje určitou definici. Ale ve výsledku jde o stále tatáž definiční klišé, jakými jsou idealita, „to co má být“ a kritika současného stavu, svoboda obrazotvornosti, alternativita apod. Napsal-li Orwell „kontrautopii“<sup>20</sup> kritizující utopičnost, napsal utopii? Pokud se můžeme od Aínsy něco dozvědět, pak je to jeho pohled na kolonizaci a dějinný vývoj Ameriky, pro jejíž popis používá metafor „utopie“, o utopii se však nedozvíme nic podstatného.

Často dovolávanou autoritou je Louis Marin, jehož pojetí je rovněž dualistické.<sup>21</sup> Na jedné straně uvádí utopii jako „neutrální“ a procesuální na druhé jako syntetickou totalitu. „Neutralitu“ odvozuje Marin z názvu Morova díla *Utopie*, neinterpretuje ji ovšem jako „místo nikde“, tedy negaci, ale „jiné místo, než všechna ostatní místa“, tedy ve smyslu jakési radikální difference. „Neutrální“ prostor není ani reprezentací ani obrazem, tudíž není ani ideologický. „Utopie je místem bez limitů, protože ostrov Utopie sama je figurou meze a odstupu, rozšiřováním hranic uvnitř „trhliny“ mezi protikladnými pojmy, není ani tím ani oním.“<sup>22</sup> Tato „neutrální“ mezera nemůže být potvrzena ani odmítnuta, jinými slovy nemá pravdivostní hodnotu, podle Marina se nachází na horizontu. V případě Mora je to mezera mezi „starým“ a „novým světem“. V tomto smyslu je „utopie“, jak uvádí sám Marin s odkazem na Blocha, „fikční praxí“. Marin totiž skutečně nepopisuje nic jiného než instituci fikce, ať už literární, nebo jiné. Není podle něj podstatné, zda to, co se říká, je pravda či nepravda, neboť je to vzhledem k výpovědi lhostejné. Marin přesvědčivě ukazuje docela zřejmou věc, že Morova *Utopie* je fikční. Neodlišuje to však utopii od všech ostatních fikcí.

Druhým pólem utopie je „utopie jako reprezentace či obraz“, ta je ideologická, je totalitou a nabývá formy mapy.<sup>23</sup> Otázkou je, k čemu při rozdělení utopie – fikční praxe a utopie-representace Marin potřebuje slovo „utopie“. Dalším rozváděním tohoto pojetí, že každý narativ je cestopis směřující místa na ne-místo a tudíž do u-topie, se nebudeme zabývat, jelikož v zásadě autor pouze

<sup>19</sup> Aínsa, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Přel. P. Pšenička. Brno: Host. 2007, s. 202.

<sup>20</sup> Ibid., s. 12.

<sup>21</sup> Marin, Louis. *Frontiers of Utopia: Past and Present in Critical Inquiry*. r. 19. č.3, 1993. s. 397–420.

<sup>22</sup> Ibid., s. 412.

<sup>23</sup> Ibid., s. 413.

stále opakuje, že narace je fikční. Přestože je Marinův termín „neutrální“ dosti populární, nic nového nám pro naše pátrání neposkytuje. Marinova analýza je sice pro Morovu *Utopii* platná, ale stejně tak i pro jakékoli jiné fikční dílo.

Fredric Jameson<sup>24</sup> modifikuje blochovskou dichotomii. A hovoří o základním generickém bodu, kterým je Morova *Utopie*, z níž vycházejí dvě linie: jedna se váže k utopii jako revoluční praxi, radikální změnou společnosti, ke které patří i žánr utopie, jako slohového cvičení, druhá linie je skrytější a zhruba by odpovídala utopickému impulsu. Zahrnuje politické reformy, reklamní iluze atp. První linie se vyznačuje totalitou a ohraničeností, druhá naopak alegoričností, čímž je míněno, že totalitu postrádá a její ohraničení je rozpuštěno v každodenním konání. Druhá linie má tři stupně a to tělo (např. lékařský výzkum), temporalitu (dějinná anticipace a existenciální čas) a kolektivitu, která má nejbližší k linii první, k artikulovanému tvaru utopické totality v podobě realizace či programu. Aniž bychom se Jamesonovým rozlišením podrobněji zabývali, je jasné, že žánr utopie a texty s ním spjaté náleží do první o linie. Avšak Jameson sám uvádí literární doklad kolektivity v druhé linii, to znamená, že v literárních textech nacházíme obě linie a smysl jejich odlišení zůstává nejasný. Dalo by se totiž tvrdit, že druhá linie je součástí všech literárních děl, čímž by se Jameson sice vyhnul vymezení utopie jako fikce, ale množinu textů odpovídajících jeho vymezení by oproti předchozím pojetím nijak nezmenšil.

Nakonec se mnohá kritika definičních snah dostane k prázdným proklamacím, například Ouředník v esejí *Utopus to byl, kdo učinil tě ostrovem*,<sup>25</sup> který není ve výsledku ničím jiným, než katalogem komentářů, ačkoli autor v podtitulu tvrdí, že jde o „pokus o vymezení jednoho žánru“. Vzápětí chce ovšem Ouředník po kritice definicí „odhlédnout od žánrů“.<sup>26</sup> Jeho snaha nevede k ničemu jinému než zde probranému rozdělení na modus a žánr. Marnost i této snahy demonstruje formulace, která má říkat v jakýchsi aporiích „něco“ o tom, co je utopie:

---

<sup>24</sup> Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London, New York: Verso. 2007.

<sup>25</sup> Ouředník, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem: pokus o vymezení jednoho žánru*. Praha : Torst. 2010.

<sup>26</sup> Ibid., s. 15.



*„Utopie je virtuální prostor, nereálná realita, nepřítomná přítomnost, alterita bez identity. Utopie je vše, co se odehrává na jiném místě nebo v jiném čase, příslib, náznak, naděje, noční můra, zlý sen. Utopie je stav, který je nám navždy uzavřen, stav, k němuž nevyhnutelně směřujeme.“<sup>27</sup>*

Utopie je tedy limitou našich stavů. Pro jakou utopii a jaké stavy má však toto tvrzení platit? Toto vymezení neříká nic o tom, jak utopii poznáme, snad jen že je „nadějí“ i „noční můrou“ zároveň. Tak se dostáváme až na samu hranici utopie a dystopie, kterou stále hledáme.

## 2.2 Utopie a dystopie

Vedle jedné snahy o definici utopie je tu otázka, která nás zajímá v této práci nejvíce. Vztah mezi utopiemi a dystopiemi. Na tuto cestu nás přivede třeba způsob, jakým se snaží „utopie“ třídit Szacki a Kagarlickij. Oba autoři rezignují na to, předložit předem nějakou definici vymezující oblast, jíž se chtějí zabývat. Szacki po polemice s jinými koncepcemi přímo píše:

*Jakákoli systematizace utopických myšlenek či přesněji myšlenek, které hrály roli utopií, jak je známe z historie, je spojena s velikými těžkostmi. Jejich množství se zdá téměř nekonečné, takže není možné vypočítat ani nejdůležitější z nich. Stejně tak je nemožné sestavit úplný seznam společenských ideologií a musíme se spokojit alespoň se znalostí určitých typů, tj. nejdůležitějších odrůd. Ale rovněž množství odrůd se zdá někdy nezachytitelné, a to tím spíše, že se dají rozlišit pomocí velmi rozdílných kritérií, přičemž každé z nich nám obyčejně umožňuje postihnout některé důležité stránky historické skutečnosti.<sup>28</sup>*

Szacki sice prosazuje typologický přístup, není ale jasné, co přesně chce typologizovat. Osciluje mezi formalistní typologií a relativismem.<sup>29</sup> Textů je

---

<sup>27</sup> Ouředník, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem: pokus o vymezení jednoho žánru*. Praha : Torst. 2010, s. 9.

<sup>28</sup> Szacki, Jerzy. *Utopie*. Přel. J. Sedláček. Praha: Mladá fronta. 1971, s. 25.

<sup>29</sup> I další Szackého formulace jsou poněkud podezřelé, jako například, po vyjmenování asi deseti různorodých textů napíše: „To všechno jsou pouze příklady, které svědčí o tom, že utopie

podle něj nekonečně mnoho, přístupy jsou různé, je tedy třeba třídit odrůdy, a ne texty. Potom ovšem bude jeho třídění vždy jen relativně statisticky platné, protože vezmeme-li do úvahy nekonečný korpus textů, nedobereme se nikdy úplné jistoty, že jsme je našli všechny. To by konečně šlo vyřešit odkazem na hledání pouze základních odrůd, ale Szacki chce něco typologizovat, to znamená vnitřně klasifikovat, aniž by toto něco oddělil od toho, co to není. „Hraní role utopie“ v této formulaci způsobuje, že utopií se může za určité konstelace stát cokoli, tudíž by měl Szacki rozklasifikovat toto „cokoli“. On naproti tomu roztřídí psané texty, takže se oklikou vracíme zpět k „nijakému“ řešení podobnému tomu, jaké nabízí Manuel a Manuelová či Ouředník, až na to, že zde Szacki dává prostor samostatné kategorii „negativních utopií“, které nás zajímají.

„Pozitivní utopista vytváří společnost zbavenou všeho zla, negativní utopista společnost totálně špatnou“. Nebo: „Společný je zde [mezi utopií a antiutopií] určitý postoj vůči ideálům jiných lidí či skupin, vůči jejich utopii.“<sup>30</sup> Szacki najednou sklouzává zpět k pojmu „ideálu“ a „zla zbavené společnosti“, které v úvodu odmítá jako příliš omezující. Ve chvíli, kdy má vymezit negativní utopii, začne tvrdit, že všechny ostatní utopie se snaží najít „ideál a vzor“<sup>31</sup>. Szacki se přes tvrzení, že hranice mezi pozitivní a negativní utopií není ostrá, neboť co je pro jednoho ideál, pro jiného může být opakem, dostává k podivné formulaci: „Není-li zmíněná hranice ostrá, pak ideologický boj nemusí spočívat pouze v tom, že lidé kladou vlastní ideál proti ideálu druhých, ale rovněž v tom, že staví ideál svých odpůrců do takového světla, aby už nemohl být považován za ideál, aby lidi odpuzoval.“<sup>32</sup> Neostrá hranice pochopitelně nic takového neimplikuje. Už samotná formulace utopie jako „kladení“ ideálu proti ideálu je nesmyslná, neboť pro ni nepotřebujeme pojem utopie, vystačíme si totiž s komparací ideologií těchto ideálů.

Z tohoto postupu zjevně žádné řešení neplyne, takže se obrátíme na dalšího autora. Kagarlickij akcentuje časovou dimenzi jako hlavní kritérium kritiky, kterou antiutopie používá vůči utopiím a současné společnosti. Konkrétně jde o: „kritiku přítomnosti, líčení pesimistických variant budoucnosti vyrůstajících

---

mají mnoho podob a že je možné k nim přistupovat z mnoha různých stran.“ viz Szacki, Jerzy. *Utopie*. Přel. J. Sedláček. Praha: Mladá fronta. 1971, s. 28.

<sup>30</sup> Szacki, Jerzy. *Utopie*. Přel. J. Sedláček. Praha: Mladá fronta. 1971, s. 101.

<sup>31</sup> Ibid., s. 95.

<sup>32</sup> Ibid., s. 98.

z této přítomnosti a kritiku různých utopických představ, které časem odhalili svůj rub.<sup>33</sup> Nutno podotknout, že kritika přítomnosti se děje skrze líčení budoucnosti, nejsou kladeny vedle sebe. Antiutopie je vůči utopii v kritickém vztahu, to však neznamená, že je její negací, jak sugeruje předpona anti-. Rozhodně bychom měli přejít na pojmenování dystopie, které by snad Kagarlického představě odpovídalo lépe. Nic to však nezmění na tom, že jeho vymezení je zcela neadekvátní a nedostatečné. Jako příklad můžeme třeba uvést volební kampaň nějaké politické strany, kde bude líčit děsivou budoucnost, která stát čeká, pokud se přistoupí na cestu strany druhé, konkurenční, jejíž ideály první strana označí za utopické. Podle Kagarlického by tak první strana vytvořila dystopii. Kagarlickij zároveň tvrdí, že Huxleyho a Orwellův román jsou extrapolacemi textů Mora a Campanelly.<sup>34</sup> Extrapolace zde má patrně znamenat rozvedení omezení a společenských pravidel (reglementací) Morova a Campanellova textu, respektive na konkrétních reglementacích nezáleží, Huxley a Orwell je prostě používají důsledněji. Povrchnost tohoto srovnání se ukáže při srovnání zmíněných textů v dalších částech této práce, kde se zaměříme na jejich podrobnější četbu. Nyní jen dodejme, že ani Kagarlickij opozici utopie a dystopie nijak nevyjasňuje, protože není jasné, proč by extrapolace utopické reglementace měla být zároveň kritikou přítomnosti a v čem by spočívala její negativita. Nabízí se snad jen Szackého odpověď, že co se jedněm líbí, je pro ně utopií, co ne, je pro ně dystopií.

Sofistikovanější pojetí nabízí Hutchinson ve svém článku *Mapování utopie*.<sup>35</sup> V něm rozděluje utopie téměř v Marinově duchu na „neutrální“, fikční rámec a jeho konkrétní ideologickou náplň. Rámec je ú-topický, zatímco v něm probíhá střet mezi eu-topií, vytouženým světem, a dystopií, nežádoucím světem.<sup>36</sup> Chce tím oponovat přílišnému zaměření na klasifikaci utopií podle axiologického hodnocení na vytoužené a nechtěné. „Bez žádného souvztažného území, je přelud ostrova postižitelný pouze představivostí: nejsou nikde, a pokud někde jsou, tak v myslí. Utopie obecně jsou atemporální a neprostorové – a to samozřejmě platí stejně tak pro ty umístěné v hypotetické někdy jako pro ty v hyptotetické někde.“<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> Kagarlickij, Julij Iosifovič. *Fantastika, Utopie, Antiutopie*. Přel. Z. Kubeš. Praha: Panorama. 1982, s. 351.

<sup>34</sup> Ibid., s. 351.

<sup>35</sup> Hutchinson, Steven. *Mapping Utopias in Modern Philology*. r.85, č.2. 1987. s. 170–185.

<sup>36</sup> Ibid., s. 179.

<sup>37</sup> Ibid., s. 172.

Utopie podle Hutchinsona vytváří neutrální prostor pro „hypotézy a fantazii“.<sup>38</sup> Pojem utopie se zde ocitá opět nebezpečně blízko pojmu fikce. Ačkoli se přikloníme Hutchinsonovu nabádání ke zkoumání utopií bez axiologicky hodnotících kritérií, nemůžeme přijmout jeho duální model. Toto rozdělení totiž náš problém vztahu mezi utopiemi a dystopiemi nijak neřeší, pouze ho odsouvá na další úroveň. Hutchinson slovo „utopie“ prostě použije pro něco jiného než Szacki a Kagarlickij, přitom ani u něj není jasné, pro co ho používají. A opozici utopie–antiutopie nahradí opozicí eutopie–dystopie, která ovšem vykazuje stejnou charakteristiku jako u zmíněných autorů. Staví proti sobě vytoužený a nechtěný model světa. Na tomto kritériu ovšem distinkci mezi texty založit nelze, jak jsme viděli před chvílí u Szackého a Kagarlického. Chtěnost a nechtěnost je rozlišení příliš relativní na to, abychom pomocí něho mohli provést nějakou smysluplnou distinkci textů.

Posledním autorem, k němuž se obrátíme v tomto úvodním hledání, bude Fredric Jameson. Ne snad proto, že by se rozlišení utopie a dystopie nějak hlouběji věnoval, přestože věnuje problematice utopie a science fiction obsáhlou monografii,<sup>39</sup> ale představuje ho právě na těch textech, které budeme v dalších kapitolách analyzovat. Předem vylučuje, na rozdíl od Kagarlického a Szackého, Huxleyho *Krásný nový svět*, neboť ten je podle něj „mnohem více aristokratickou kritikou medií a masové kultury, než nějakého orwellovského „totalitarismu““<sup>40</sup>. Ale i dva zbylé texty z dystopického kánonu se podstatně liší. Zamjatinovo *My* nazývá „skutečnou anti-utopií“. Argumentuje v tom smyslu, že v *My* je stále činný (byť ambivalentně) „utopický impuls“ ve více méně blochovském významu toho slova. Jameson vidí příbuznost mezi Jednotným státem v *My* a modernistickými projekty umělců jako Loos, Le Corbusier nebo Malevič. Vzbouřenci bojující proti Jednotnému státu jsou podle něj spíše ikonoklasty než bojovníky za svobodu.<sup>41</sup> V druhé kapitole své knihy zase tvrdí, že *My* lze pojímat jak jako utopii, tak jako dystopii.<sup>42</sup> K Orwellovu *1984* (a patrně i dalším, i když je neuvádí) Jameson říká: „Navrhuji charakterizovat je jako anti-utopické, jestliže způsob, jímž jsou utvářeny, vychází z ústřední touhy odsoudit a varovat před utopickými programy

---

<sup>38</sup> Ibid., s. 175.

<sup>39</sup> Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London, New York: Verso. 2007.

<sup>40</sup> Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London, New York: Verso. 2007, s. 202.

<sup>41</sup> Ibid., s. 202.

<sup>42</sup> Ibid., s. 21.

v politické sféře.<sup>43</sup> Vzápětí však Jameson tvrdí, že *My* a *1984* se v něčem liší, a to v tom, že *My* je skutečná antiutopie na rozdíl od *1984*, které je reakcí na poválečný společenský vývoj.<sup>44</sup>

Pokud je ovšem *1984* reakcí na dobový vývoj, může to platit stejně tak pro *My*. Proč je potom Huxleyho text vyloučen, když neoddiskutovatelně kritizuje svou dobu a pantecnologické programy jako fordismus a masová média. Ovšem právě tyto programy zapadají do Jamesonova vymezení utopičnosti. Nás však více zajímá vztah utopie a dystopie (Jameson používá antiutopie). Ten se odkazy na konkrétní texty nijak nevyjasnil. Stále netušíme, co má znamenat slovo utopie, a nemáme tudíž ani jasno v tom, zda je antiutopie či dystopie negací utopie, nebo její součástí a v jakém smyslu.

Budeme-li brát utopie a dystopie jako žánry, tak jak je nám zatím podávaly jejich definice, pak ani jeden z nich není smysluplně vymezen. Pokud bychom chtěli tvrdit, že nějaký dystopický text je negací či kritikou nějaké utopického textu, pak se můžeme směle zbavit obou adjektiv a vůbec nic se nestane. Na jedné straně jsme viděli u Szackého a Kagarlického snahu vyhnout se definicím, podobně jako u Aínsy v případě nedefinování utopie, což vede k libovolnosti kritérií pro výběr textů pro daný kánon. Na druhé straně pak může být negativita či kritičnost dystopie vůči utopii vztažena v k čemukoli, co za utopii označíme. Hutchinson pouze odsouvá problém hodnocení chtěného a nechtěného světa na jinou úroveň, když využije rozdělení utopie na fikční rámec a hodnotící plusový či minusový obsah. A ani Jameson nám nepomohl vyjasnit jaký vztah je mezi dystopickými a utopickými texty. Přes tuto nejasnost je však u všech zmíněných autorů jasně patrné přesvědčení, že spolu tyto utopické a dystopické texty nějak souvisí.

V dalších kapitolách se pokusíme ukázat, že námi zvolené exemplární texty skutečně vykazují jisté podobnosti. Naprosto ale nelze tvrdit, že by byly vzájemně jakkoli protikladné nebo že by příslušné kánony byly vnitřně koherentní, tj. že bychom pro jejich klasifikaci mohli najít nutné a postačující podmínky vyplývající z jejich struktury. Proto zvolíme docela jiný postup, který bude respektovat podobnosti i odlišnosti daných textů a nabídne určitou představu

---

<sup>43</sup> Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London, New York: Verso. 2007, s. 198–199.

<sup>44</sup> Ibid., s. 202.

o jejich vzájemných vztazích, aniž bychom se museli omezovat na kategorické soudy o jejich příslušnosti k nějakému žánru. Proto budeme metodologicky následovat spíše na Rolanda Barthesa s jeho knihou *Sade, Fourier, Loyola*, než se pokoušet aplikovat rozličná kritéria pro rozlišování toho, co je a co není utopie či dystopie v tom či onom ohledu. Nakonec právě tento způsob zkoumání nám může poskytnout argumenty pro zásadnější revizi literárněvědných klasifikací, kterých jsou žánry utopie a dystopie exemplárními příklady.

### 3. Hry, šachy

#### 3.1 Orwell

Šachy jsou zmiňovány ve dvou základních textech spojovaných na jedné straně s utopiemi, na druhé s dystopiemi. Prvním je Morova *Utopie*, druhým Orwellovo *1984*. V obou případech tu téma šachů není nijak marginální, byť by se tak mohlo jevit, vzhledem k prostoru, jaký je mu explicitně vyhrazen. U Orwella v závěru románu řeší Winston Smith, po své definitivní „přestavbě“ pomocí mučení, šachovou úlohu. „Byla to důmyslná koncovka se dvěma jezdci,<sup>45</sup> kde „bílý táhne a vyhraje druhým tahem.“<sup>46</sup> V celém textu padne o šachách jen několik letmých zmínek, tak proč jsou zdůrazňovány na konci románu, na tak exponovaném místě? Šachy jsou poprvé zmíněny, když Smith navštíví kavárnu U Kaštanu a vidí tam tři oficiálně zmizelé muže pijící gin. Vedle nich leží šachovnice s rozestavěnými figurkami, ale žádná partie není rozehraná. Je to zatím jen začátek zápletek a také předzvěst konce, šachovnice tam čeká na něj.

Na konci románu sedí Smith v tomtéž podniku v obdobné situaci a očekává před obrazovkou zprávy z fronty, o kterých víme, že jsou libovolně konstruovatelné či manipulovatelné Stranou. Až s přehnanou doslovností, aby snad nebylo pochyb, se dočteme: „Bílý dá vždycky mat, pomyslel si s jakýmsi temným mysticismem. Vždycky, bez výjimky. V žádné šachové úloze od počátku světa černý nevyhrál. Což to nesymbolizuje věčné, nezvratné vítězství Dobra nad Zlem?“<sup>47</sup> Co má tato tautologická figura znamenat? Předně zjevně poukazuje na stěžejní téma románu, že historie je konstruovatelná a Stranou také konstruovaná. Představuje ovšem také jistý problém. Šachová úloha není šachová partie. Vítězství tu nemá stejný význam jako u šachové partie. To, jaké barvy jsou figury, které vítězí druhým tahem, je z hlediska řešitele irelevantní, jelikož je nucen hrát za obě strany. Jeho jediným úkolem je v předepsaném počtu tahů dovést předkládanou šachovou situaci k matu. Řešitel úlohy není hráčem v tom smyslu, v jakém je hráčem šachista. Před řešitelem je už všechno hotovo, zbývá jen provést optimální tahy za obě strany.

---

<sup>45</sup> Orwell, George. 1984. Přel. E. Šimečková. Praha: Naše vojsko. 1991, s. 189.

<sup>46</sup> Ibid., s. 189.

<sup>47</sup> Ibid., s. 189.

Lze potom přijmout obecnou analogii, že i realita produkovaná Stranou je předpřipravená a manipulovaná a člen vnější strany má jen tu možnost, že se podiví, jak to do sebe pěkně zapadá, když si ji přehrává.

Další možnou analogií je v tomto případě postup armád Oceánie a šachové úlohy, kde vždy vítězí bílí. Oceánie dosahuje naprostého vítězství, stejně jako je naprosté vítězství bílých. Stále tu jsou ale problémy. V případě, že by v šachových úlohách vždy vítězili bílí, neměl by nikdo ani ponětí, že to může být jinak. Kde se bere pochybnost, že by Oceánie neměla zvítězit? Oceánie je ohrožena Eurasií, může prohrát, je to jen potencialita k umocnění efektu vítězství, ale musí působit jako hrozba a nejistota, jinak by nefungovala. Šachová úloha ovšem, tak jak je pojata Orwelllem, takovou potencialitu nezahrnuje. Bílí vždy vítězí, vím předem, že vítězí, jelikož to je součást zadání, chybí tu jakákoli pochybnost. Řešení, které je v případě šachové úlohy skutečnou řešitelovou hráčskou činností, není součástí dané analogie.

Ještě zbývá analogie mezi šachovou úlohou a myslí Winstona Smithe. Když Smith zvedne jezce a chce zkusmo udělat tah, čteme: „ale zřejmě to nebyl ten správný tah, protože...“.<sup>48</sup> Protože přichází nečekaná vzpomínka, Smith ji odhalí jako „lživou“. (Navíc je tato vzpomínka asociována spíše materiální figurou, než pozicí, na kterou ji Winston Smith umístí.) A může se vrátit zpět k úloze. Orwellovi jde patrně zejména o tuto analogii, newspeak, doublethink, podle jeho představy předprogramovává mysl jedince tak, že jeho myšlenky jsou jako tahy v šachové úloze. Ví přesně, co a na kolik kroků je jeho cílem, stačí jen vhodně postup provést.

Mezi první zpozorováním šachovnice a řešením šachové úlohy je ještě jedna podstatná zmínka. Smith navštíví přednášku „Angsoc a problémy šachu“,<sup>49</sup> a dále je v textu popisováno Winstonovo přemítání, jak se spojit s Julií, ve kterém se objeví přirovnání: „Setkat se s ní však bylo nesmírně obtížné. Bylo to jako pokoušet se o tah v partii šachu, když už má [Smith] mat“.<sup>50</sup> Tady jde na první pohled o paradox, který má vykreslit obtížnost toho, k čemu se Smith chystá. Neboť po matu už žádné tahy přijít principiálně nemohou. Ale v kontextu probírané analogie v závěru knihy je jasnější, kam dané přirovnání směřuje. V tu

---

<sup>48</sup> Orwell, George. 1984. Přel. E. Šimečková. Praha: Naše vojsko. 1991, s. 192.

<sup>49</sup> Ibid., s. 76.

<sup>50</sup> Ibid., s. 76.



chvíli totiž Smith začne prodělávat koncovku pro dva jezdce.<sup>51</sup> On a Julie směřují přes veškeré své snažení k neodvratnému konci, kdy bílí vítězí a oni jsou „přestavení“, respektive kdy splynou s Bílými, kteří vítězí vždy. V Oceánii popisované v 1984 se žádné klasické šachy nehrají. Jsou tu pouze šachové úlohy, jelikož ty jsou předpřipravitelné.

Posledním odkazem na šachy je zmizení Smithova kolegy, který jeden den je a druhý není na soupisce šachového kroužku. Nutno ještě podotknout, že se tento kolega pracovně zabývá newspeakem. Šachy jsou tak emblémem těch, kteří jsou Stranou buď „vaporizování“ nebo „přestavení“. Tím se ukazuje celá analogie mezi šachem a různými vrstvami románu. Její inkoherece vyplývá z toho, že jsou v každé vrstvě akcentovány jiné aspekty šachu.

### 3.2 More

Thomas More zmiňuje šachy pouze na jednom místě druhé knihy *Utopie*, kde se zabývá hrami utopijských.

*Jinak se u nich vyskytují dva druhy her, poněkud podobné hře v šachy. V jedné jde o bitvu čísel, v níž vyhrává číslo nad číslem. V druhé bojovým utkáním spolu zápolí ctnosti a nepravosti. V této hře se velmi případně ukazuje jednak vzájemný rozpor nepravostí, jednak jejich svorný postup proti ctnostem, jakými silami bojují otevřeně, jakými úskoky útočí z boku, jakou ochranou ochromují ctnosti sílu nepravostí, s jakou dovedností unikají jejich nástrahám, konečně jakými způsoby může ta neb ona strana dobýt vítězství.*<sup>52</sup>

První hra je jakási „přebíjená“, která se dost těžko představuje jako podobná či nepodobná šachu. Sice je možné si snadno najít nějaké kritérium, podle nějž by se dala čísla dichotomicky rozdělit, např. na sudá a lichá, na čísla složená a prvočísla, na racionální a iracionální čísla apod., ale mnohem obtížněji si lze představit hru, která by se s nimi dala hrát na nějakém omezeném hracím plánu. Otázkou také je, jak taková hra přispívá hlubšímu poznání podstaty

<sup>51</sup> V angličtině je pochopitelně náš jezdec „knight“, neboli rytíř.

<sup>52</sup> More, Thomas. *Utopie*. Přel. B. Ryba. Praha: Mladá fronta. 1978. s. 65.

vzájemných vztahů čísel krom toho, že je jedno je větší než druhé. Taková hra by nedávala smysl, úplně by stačilo, kdyby například hráči ukázali nejvyšší číslo, které mají.

More by rád ze své utopické konstrukce vymítil náhodu.<sup>53</sup> V případě zemědělství chce mít takové sýpky, aby nemohlo dojít k hladomoru, jeho zásoby zlata představuje jako prakticky nevyčerpatelné, ostrov oddělil od pevniny a obehnal ho skalisky a pevnostmi. Chce vytvořit rigidní (popřípadě konstantní) místo dokonalého bezpečí, kde je s každou myslitelnou eventualitou již předem počítáno, proto vylučuje i hazardní hry jako kostky, tedy zejména ty hry, v nichž je náhoda konstitutivním rysem. Hra má plnit iniciační, edukativní a harmonizační funkci. Patrně mají být mezi abstraktními entitami, jako jsou čísla a ctnosti/nectnosti, nějaká analogická spojení. Hra s čísly představená v jedné větě je ovšem podobně nekompletní jako celý Morův koncept mechanismu Utopie.

Druhá hra už připomíná svým popisem šachy poněkud více. Soupeří tu proti sobě dvě strany, ctnosti (virtues) a nectnosti (vices), přičemž hra má ukázat vzájemnou nekoherenci nectností a proti tomu vzájemnou koherenci ctností. Proti úskočnosti nectností tu však chybí binární ekvivalent ctností. Šachy jsou založeny na tom, že obě strany hrají se stejným vybavením, pomineme-li hendikepové partie, kdy se jeden z hráčů vzdá už na začátku nějakého materiálu, přičemž bílý je vždy první na tahu. Morova hra je oproti šachům značně asymetrická. Asi hlavní motivací této analogie je barevný kontrast mezi figurami, který sugeruje jakousi hodnotovou diferenciaci, podobně jako Orwellovi „bílí, co vždy vítězí“.<sup>54</sup>

Kdybychom si představili hru podobnou šachům, to, zda jsou v ní použity ctnosti/nectnosti či čísla, by bylo z hlediska hry vlastně irelevantní. More totiž předpokládá nějakou korespondenci například mezi „mít nějakou ctnost“ a „ctnost reprezentovaná ve hře“. Ctnost ve hře se ovšem musí řídit herními pravidly. Pokud bychom tuto analogii vzali vážně, pak by tato hra byla reprezentací toho, jak se ctnosti a nectnosti splétají, podporují a potírají někde „doopravdy“, někde mimo tuto hru. Ne ovšem v Utopii, proto zřejmě utopijští potřebují model.

---

<sup>53</sup> Holquist, Michael. *How to Play Utopia* in Yale French Studies, č. 41 Game, Play, Literature (1968), s. 111.

<sup>54</sup> Holquist upozorňuje na tzv. „šachové morality“, šachy byly ztvárňovány třeba jako andělská a ďábelská strana. Pak tu také je tradice analogií mezi sestavou šachových figur a společenskou strukturou, u nás ji reprezentuje Tomáš Štítný ze Štítného se svými knížkami sedmerými o šaších.

### 3.3 utopie a šachy

Vztahem utopie a šachu se teoreticky zabývá ve svém článku *Jak hrát utopii* Michael Holquist.<sup>55</sup> Autor na základě několika symptomů předkládá analogie mezi typickou hrou, kterou jsou šachy a Utopií Thomase Mora, jako typickou utopií.<sup>56</sup> Holquist tvrdí, že námi výše rozebíraná hra podobná šachu s ctnostmi/nectnostmi není jen „hrou v Utopii, ale také hrou utopie, tedy strukturou všech utopií“.<sup>57</sup> Co to ale znamená? Holquist s odvoláním na Cailloise píše, že kritéria pro žánry jsou podobná těm pro klasifikaci her: jejich charakteristika, pravidla, typ satisfakce apod.<sup>58</sup> Utopie a šachy mají tedy společné to, že první má zákony a druhé pravidla. Šachy jsou odvozeny od bitvy, tak jak zní tradiční orientální příběhy o vzniku šachu a utopie je odvozená od společnosti. Dodává, že společnost je věc výrazně komplexnější než bitva, a proto i utopie je komplexnější než šachy. Holquist v celém článku často směřuje různé věci a podává je jako identické. Například bitva a válka jsou pro něj v zásadě synonymní a jsou součástí společnosti. Ani případná implikace tvrdící, že komplexnější entita vyžaduje komplexnější model než jednodušší entita, není správná, jelikož komplexnost je v tomto případě pouze věcí míry abstrakce.

Holquist označuje Orwellovo *1984* jako „zcela analogické“ hře ctnosti/nectnosti popisované Morem, „příběh, který vypráví [1984] je tvořen úsilím ctnostných rebelů porazit válečné lsti nectné Ideopolicie“.<sup>59</sup> Potom by ale byla utopií libovolná mravoučná pohádka. Orwellův román nijak hře ctnosti/nectnosti neodpovídá. Nejistíme v něm, které distinktivní ctnosti se vzájemně podporují a vážou a které distinktivní nectnosti je napadají a vzájemně si odporují. Orwell používá šachových analogií ve zcela jiném smyslu. Jako topos naprogramované mysli a manipulace s realitou. Současně s tím Holquist tvrdí, že utopie se vymezují vůči ostatní hodnotovým systémům (jiným utopiím apod.) včetně aktuálně panujících společenských poměrů. V případě anti-utopií (pro nás

<sup>55</sup> Holquist, Michael. *How to Play Utopia* in Yale French Studies, č. 41 Game, Play, Literature (1968), s. 106–123.

<sup>56</sup> Motivaci výběru šachů (jako hry her) a Utopie (jako utopie utopií) necháme stranou, nás zajímají probírané analogie mezi šachy a Morovou Utopií.

<sup>57</sup> Holquist, Michael. *How to Play Utopia* in Yale French Studies, č. 41 Game, Play, Literature (1968), s. 109.

<sup>58</sup> Ibid., s. 109–110.

<sup>59</sup> Ibid., s. 115.

dystopií) jsou tyto systémy obsaženy v textech samých. Nejen že není jasné, co má znamenat „zcela analogické“, ale poněkud se tu vytrácí analogie i mezi utopii a anti-utopii.

Máme tu tedy na jedné straně šachy, které jsou reprezentací bitvy, a utopii, která je reprezentací společnosti. Na druhé straně tu pak je hra ctnosti/nectnosti, která reprezentuje Utopii. Tato hra a šachy by se měly nápadně podobat. Otázka zní, podobá se Utopie nápadně bitvě? Odpověď je ve vztahu reprezentace, který není nijak upřesněn, zda se může variovat či nikoli. Holquistovo „to se má k tomu, jako to se má k tomu“ nemůže být založeno na takto povrchním pojetí reprezentace, či jak říká jinde „odvozenosti“. Takže je buď odsouzeno ke kontradikci nebo k nesmyslu.

Holquistova základní analogie: „šachy : bitva : utopie : společnost“ je celá založena na tomto pochybném reprezentačním pojetí. Šachy mají pravidla (odvozená od bitvy), *Utopie* má zákony (odvozené od společnosti), mimoto *Utopie* má pouze několik zákonů a všechny se vztahují na regulaci sexuálního soužití, ostatní normy jsou dodržovány pouze z toho důvodu, že není motivace pro to, jednat jinak (např. mám všechno, co potřebuji, tudíž nemusím krást). Odtud bere autor i argument proti uskutečnitelnosti *Utopie*. Stejně jako bitva nejde řídit podle pravidel šachu, nejde ani *Utopie* abstrahovaná ze společnosti zpět na tuto společnost aplikovat.<sup>60</sup> Důvod je podle autora ten, že reálná existence, skutečnost je mnohem komplexnější než *Utopie*. To jistě můžeme přijmout, ovšem ne z důvodů, které uvádí Holquist. Podle pravidel šachu nelze řídit bitvu, i když není vůbec jasné, co autor míní bitvou, protože její pravidla prostě nejsou analogická nějakým „bitevním pravidlům“, stejně tak nelze řídit bitvu podle pravidel fotbalu<sup>61</sup> nebo „páky“, ačkoli je můžeme chápat jako reprezentace bitvy.

Šachy totiž mají explicitní pravidla a jejich porušení nás vykazuje mimo hru. Bitva (a tady je autor dost konfušní, jelikož mluví i o válce)<sup>62</sup> je sice omezována mezinárodními zákony, jako jsou Ženevské konvence, ale zůstává toutéž bitvou (válkou), i když jsou porušena. To je ovšem zaměnění hry v šachy a

---

<sup>60</sup> Holquist, Michael. *How to Play Utopia* in Yale French Studies, č. 41 Game, Play, Literature (1968), s. 109.

s. 121.

<sup>61</sup> Např. v Haškově Švejkovi hodnotí hejtman Sagner bitevní diagramy kadeta Bieglera jako rozestavení hráčů při fotbale.

<sup>62</sup> Pro bitvy a války ovšem neplatí stejná pravidla. Rozdíl mezi bitvou a válkou lépe uvidíme u Deleuze a Guattariho.

použití slova bitva (válka). Použití slova šachy se pochopitelně může smysluplně vztahovat i na něco, co vůbec není hra v šachy (např. překonání obrany pomocí série krátkých přihrávek ve fotbale) a není ani důvod předpokládat, že by se použití slova *šachy* mělo řídit stejnými pravidly, jako použití slova *bitva* (válka) jen proto, že se v konkrétním případě může jedno velmi hrubě označovat jako reprezentace druhého.

Slabina Holquistova přístupu se nejlépe ukáže v jeho příkladě s jazykem.<sup>63</sup> Hra, v našem případě šachy, je pro něj analogické langue a její historické provedení je analogické parole „prý“ v saussurovském duchu. Hra je tedy obecným rámcem podle pravidel řídících se figur, které parole převléká, jako konkrétní výpověď. Holquist tvrdí, že hraní šachu s figurkami stylizovanými do bitvy U Waterloo z nich dělá reprezentaci bitvy U Waterloo a žádné jiné. Tato konkretizace figurek, které říká historická, a báje o původu šachů jsou pro něj tím, co zakládá jeho představu o reprezentační funkci šachů. Šachy jsou pak abstraktní pravidla a soubor konkrétně ztvárněných figurek. V čem tedy spočívá reprezentace bitvy, ve ztvárnění figurek nebo v pravidlech šachu? Ve figurkách, ne v pravidlech?<sup>64</sup> Pro utopie má být její vazba na společnost analogická. More prý vybírá jednotlivé části tehdejší společnosti a přeskládává je podle pravidel *Utopie*. Jaká jsou to ale pravidla? Patrně souboj ctností a nectností nebo, jak jinde autor píše, „hra s idejemi“<sup>65</sup>. Znamená to tedy, že šachy jsou hra, která má pravidla a utopie je analogická šachům, tudíž je to také hra, která má pravidla, a jediné, co se mění, je historicky podmíněné ztvárnění? Tak to ale přece není. Design šachových figur nemá absolutně žádný vliv na jejich pravidla. Ale utopie, budeme-li je na chvíli pojímat obecně v Holquistově duchu, nemají jednotná pravidla a pouze se měnící vybavení. Utopická pravidla vyplývají z vybraných entit, jsou to pokaždé trochu jiná pravidla, jen jsou to pravidla, a to v tvrdém slova smyslu, odvozovacích, kombinatorických a klasifikačních pravidel.

Představa převlékání langue do podob jednotlivých parole je ovšem se Saussureovým pojetím jen těžko slučitelná. Kdybychom měli vést šachovou analogii v saussureovském duchu alespoň mírně seriózně, pak je parole hraní partie dvou hráčů s konkrétním vybavením za těch a těch okolností, během něž se

---

<sup>63</sup> Holquist, Michael. *How to Play Utopia* in Yale French Studies, č. 41 Game, Play, Literature (1968), s. 117.

<sup>64</sup> Ibid., s. 108.

<sup>65</sup> Ibid., s. 119.

musí brát na zřetel význam tahů, aby byla hrou, produkovala nějaké významy.<sup>66</sup> Dál bychom pochopitelně mohli celou věc komplikovat, ale nám jde nyní pouze o to, ukázat, že analogie s parole musí souviset s dynamikou hry, nikoli s převlečením figur. Figury ve stylu bitvy U Waterloo stojící na šachovnici za výlohou nejenže nereprezentují žádnou bitvu, ale ani nejsou žádnou parole.

Šachy nemění svá pravidla podle figur. Pokud mi bude chybět třetina figurek, mohu je nahradit knoflíky a stále hrát podle pravidel šachu. Pokud budu mít šachové figury z různých sestav, mohu stejně tak dobře hrát podle pravidel šachu. Pokud ale lehce pozměním pravidla, tak budu hrát třeba šatrandž, ze kterého jsou šachy derivovány (nikoli z bitvy, jak se patrně domnívá Holquist). Pokud budu hrát „šachy“ podle středověkých pravidel, budu moci táhnout dámou vždy jen maximálně o tři pole, už nebudu hrát šachy v dnešním slova smyslu, pravidla se totiž podstatně změnila. Holquistův omyl spočívá v tom, že aniž by to pozoroval, srovnává různé úrovně obecnosti. Pokud tedy šachy reprezentují bitvu obecně a jednotlivou bitvu zvláště, pak mají nutně všechny bitvy buď stejná pravidla, nebo jsou pravidla šachu pro bitvu irelevantní. Pokud mají stejná pravidla, pak tato analogie pro utopie neplatí, protože pravidla utopie se liší, byť i na námi zvoleném vzorku. Pokud jsou pravidla šachu pro bitvu irelevantní, pak by utopie reprezentovaly podobně jako šachy svými rekvizitami. Ale zatímco rekvizity, tedy design, jsou pro pravidla šachu irelevantní, jak jsme ukázali před chvílí, v utopii jsou tyto rekvizity určující pro pravidla dané utopie, jelikož zásadně reagují na historický kontext, jak tvrdí sám Holquist. Z toho vyplývá, že analogie na základě reprezentace, tak jak ji Holquist podává, je neudržitelná.

Tento pokus o vedení analogie mezi šachy a Utopií jsme zvolili jako exemplární. Tvrdit, že *Utopie a 1984* jsou ta samá hra, se nyní jeví jako značně pochybné a hrubě reduktivní. Toto směřování utopií a anti-utopií (či dystopií) je u Holquista vedeno vytvořeným kánonem textů více, než ne zrovna přesvědčivými analogiemi. V jeho článku nejsou předkládané analogie ve vztahu k Orwellovi podloženy žádnými argumenty. Jeví se mu jako „očividná podobnost“, nějakých symptomů, což jen ukazuje, jak sugestivní sílu analogie a zejména ty šachové mají.

---

<sup>66</sup> Saussure pochopitelně používá šachových analogií komplexněji, ve více odlišných demonstracích. Srov. Saussure, Ferdinand de. *Kurz obecné lingvistiky*. Přel. F. Čermák. Praha: Academia. 2007.

Odlišně a pro nás podnětněji užívají v *Tisíci plošinách* Deleuze a Guattari dvojici her šachy a go, aby odlišili dva typy prostoru, a přestože se k utopiím explicitně nevyjadřují, můžeme s jejich pomocí najít ony hledané analogie mezi šachy a utopiemi. Šachy jsou pro autory hrou státu či dvora. Figury jsou „kódované, mají vnitřní povahu neboli sobě příslušné vlastnosti“,<sup>67</sup> ze kterých mají vyplývat jejich tahy. Figury jsou podle autorů „kvalifikované“, jinými slovy střelec je střelcem, jezdec jezdce po celou hru. Můžeme říci, že jsou sami se sebou identičtí v herně sukcesivním či herně temporálním slova smyslu. Deleuze a Guattari je dále označují jako „subjekty výpovědi“, jež se skládají v „subjektu vypovídání“ v samotném hráči šachu. Hrací kameny go jsou oproti tomu kolektivní, anonymní, mají funkci „třetí osoby“, jsou to „prvky nesubjektivizovaného strojového uspořádání“, „nemají vnitřní, nýbrž jen situační vlastnosti“. Rozdíl autoři vidí i ve vzájemných vztazích figur či kamenů, v jednom případě jsou internální, v druhém externální. Vzájemné vztahy mezi šachovými figurami navzájem a s figurami protivníka jsou jednoznačné, šachové figury tedy mají „strukturální funkci“, zatímco kameny ve hře go mají jen vnější funkce podle toho, kam jsou na hrací plochu umístěny, do jakých konstelací. Šachy jsou institucionalizovanou válkou s liniemi v kódovaném prostoru, go je válkou bez linií, bez středu, v neustále překódovávaném teritoriu. „Go je ryzí strategie, zatímco šachy jsou sémiologie.“<sup>68</sup> Z toho plyne i rozdílnost prostorů, které tyto hry konstruují a využívají. Go má otevřený prostor, „hladký prostor“, kde jde o to, udržet si možnost nečekaně se někde objevit, ustavičný pohyb. Šachy jsou prostorem ohraničeným, „rýhovaným“, jde v nich o to „rozdělit si uzavřený prostor, tedy o to, jít od jednoho bodu k jinému, s minimem figur obsadit maximum polí“.<sup>69</sup>

Pomineme toto poslední tvrzení, kdy musíme namítnout, že ovládání většího množství polí je bezpochyby výhodou, ale ne nutnou šachovou strategií, kterou je v tomto smyslu ovládat ta „důležitá“ pole. Cílem šachů je „obsadit“ zcela konkrétní pole, nikoli nutně maximum polí. Autorům unikla ještě další charakteristika šachu, kterou je notace. Ta se provádí vzhledem k tomu, že pole jsou nejen body, ale oproti go souřadnicovými body (A1–H8), na jejich bližší

<sup>67</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Tisíc plošin*. Přel. M. C. Caporale. Praha: Hermann a synové. 2010, s. 400.

<sup>68</sup> Ibid., s. 400.

<sup>69</sup> Ibid., s. 400.

specifikaci se uplatňují i barvy. Mřížka go je anonymní, neznačená, přestože je běžně omezená na 19×19 průsečíků, není vnitřně diferencována tak jako šachy. Například hrací desku můžete natočit, jak chcete, i když standardem je určitá poloha s delší stranou mezi hráči, jelikož go má obdélníkovou desku. Zato šachová deska má předepsanou funkční, nikoli pouze smluvní polohu. Centrum hry go je pro pohyblivé, vznikající a zanikající, pro šachy je centrum poměrně jasně daný prostor ve středu šachovnice, jehož ovládnutí má značné herní výhody. (Vzhledem k omezenému rozsahu hrací desky pro go i zde platí jistá prostorová doporučení, ale docela jiného typu než šachové centrum. U go se doporučuje nedržet příliš okraje ani se od něj příliš nevzdalovat, což je vcelku koherentní s představou autorů v Tisíci plošinách.)

Holquistovu analogii šachu a bitvy nesmíme zaměňovat s analogií šachu a bitvy u Deleuzeho a Guattariho. Ve srovnání šachů a go vedou autoři diferenci mezi institucionalizovanou válkou a válkou bez linií a případně i bez bitev. To odpovídá zmíněným dvěma typům prostorů, „rýhovanému“ a „hladkému“. Nejde tu o nějakou reprezentační funkci příslušných her k nějakým konkrétním válkám či bitvám jako u Holquista, jde o „jiný pohyb, jiný prostoročas“.<sup>70</sup>

Nyní se znovu podívejme na Orwellovu šachovou úlohu a Morovu hru, kterou jsme překřtili na ctnosti/nectnosti. Přestože můžeme pochybovat o hratelnosti takové hry, jakou je utopijská, „nápadně podobná“ obdoba šachu. Odpovídá tato hra představám Deleuze a Guattariho o šachu. Figury jsou v ní dokonce ještě personifikovanější a patrně diferencovanější než u šachu. A zcela jistě produkují a okupují „rýhovaný“, tedy uzavřený, kódovaný a strukturovaný prostor. Odtud vede analogie i k celé koncepci druhé knihy *Utopie*. Tato hra souvisí skutečně s „motorem“ samotné Utopie, ale ne ve smyslu podobnosti mezi reprezentací bitva–šachy a společnost–utopie, ale jako produkt stejného stroje, který strukturuje celou druhou knihu *Utopie*. Orwell demonstruje na šachové úloze totální moc Strany nad „realitou“ v nakládání s minulostí. Už jsme řekli, že šachy tu nefungují jako hra, a ani analogie s nimi se nevztahuje k šachu jako hře, nýbrž k šachu jako úloze, hlavolamu. V Orwellově případě je šachová úloha víceméně konvenční metaforou, která sice prostupuje textem a kopíruje jeho

---

<sup>70</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Tisíc plošin*. Přel. M. C. Caporale. Praha: Hermann a synové. 2010, s. 400.



syžet, ale ve výsledku není ničím víc než rétorickou figurou absurdnosti totality. A zároveň nostalgickým odkazem na stav, kdy ještě v šachách nevyhrávali vždy bílí. Nejde v něm o samotné odvozování uspořádání podle pravidel, kdežto u Mora ano, zde je hra ctnosti/nectnosti integrální součástí dynamického pohybu uspořádání textu. Tato uspořádání budeme sledovat při analýzách a v tom smyslu nám nepůjde o reprezentaci v nich, ale o jejich konstrukční pohyb.

## 4. Hovor, Rámec

### 4.1 komparace

Běžně se je možné setkat s odmítáním relevance tzv. formální zpracování pro vymezení utopie a dystopie. Typické je to nejen pro autory jako Szacki nebo Kagarlickij vycházející z marxisticko-leninské tradice, ale i pro autory hledající „utopické impulsy“ nebo akcentující ideologické přístupy k utopii, jejichž zájem se soustřeďuje zejména na tzv. obsah, který může být vyjádřen libovolně. My se zaměříme právě na tyto tzv. formální momenty, přestože je pochopitelné, že jednotlivé texty dělí někdy mnohá staletí, a je jasné, že se stylové a slohové praktiky za tu dobu podstatně změnily. Budeme zjišťovat, zda je způsob zpracování a zarámování („vypovídání“) pro daná díla (nikoli třídy, odrůdy, kánony aj.) podstatný. Naším cílem je upozornit na signifikantní souvislosti, podobnosti a rozdíly mezi texty, nejde o to, přednést argument pro jejich třídění, nýbrž prezentovat zkoumání jejich obecně deklarované souvislosti. V této kapitole se tedy budeme věnovat zarámování textů a jejich kompozici. Zarámování zde znamená zejména začátky a konce textů, jež vytváří rámec „výpovědi“. Budeme se tak pohybovat na úrovni „vypovídání“. Postupně rozebereme šest autorů, které jsme zvolili jako zástupce pro jejich kanoničnost v rámci rozlišení utopií a dystopií, přičemž budeme postupovat chronologicky, a to i v následujících kapitolách. Smysl tohoto mírně neobvyklého postupu spočívá v tom, že nebudeme provádět komparaci mezi dvěma, ale mezi více texty a toto řazení nám umožní poněkud zpřehlednit orientaci mezi jejich jednotlivými analýzami.

#### 4.1.1 More

Morova *Utopie* se skládá ze dvou knih. Nás bude zajímat zejména druhá z nich, neboť tam je právě jistým „Thomasem Morem“ zaznamenána řeč Raphaela Hythlodaiia o ostrově Utopii. Tento „More“ pak v závěru odmítá Hythlodaiovo hodnocení utopijského zřízení jako toho nejlepšího, čímž v textu vzniká zvláštní rozpor mezi názvem, který zní v plném znění *Knížka vpravdě*

*zlatá a stejně tak poučná jako zábavná o nejlepším stavu státu a o novém ostrově Utopii*, a tímto odmítnutím, s nímž je třeba se vypořádat. Eric Nelson zastává názor, že odmítnutí utopijského státu jako absurdního „Morem“, který vystupuje v textu *Utopie*, logicky vyplývá ze stavby celého tohoto textu, nejde tedy o nějakou dodatečnou kamufláž.<sup>71</sup> Postavu „Mora“ z textu dává do souvislosti s Erasmovým žertovným použitím podobnosti mezi jménem *More* a výrazem *moria* (bláznovství). Postava pisatele „Mora“ označuje často Hythlodaiovy výroky jako nesmyslné slovem „moros“ a z této slovní hry podle Nelsona plyne, že postava „Mora“ stojí v textu na straně slepých, kterým se Hythlodaiovy zprávy jeví jako nesmyslné. Nelson dále hájí myšlenku, že *Utopie* je Morovo kategorické postavení se proti římské latinské tradici a obrana té řecké ve smyslu státoprávním i morálním. Je známo, že *Utopie* je napsána latinsky s řeckými neologismy evokujícími nesmysl a neexistenci, použitými i pro slova samotného jazyka (jazyků) utopijských, která nelze brát jen jako humorné zpestření. Můžeme pak říci, že chyba spočívá ve směřování Mora jako biologického autora a „Mora“ jako postavy či hlasu v textu. To nás přivádí k myšlence zarámování textu Morova i ostatních autorů. Jakým způsobem jsou jejich „výpovědi“ a „vypovídání“ provázány.

Jak *Utopie*, tak *Sluneční stát* nebo *Nová Atlantida* se vyznačují dosti silnou inscenovaností či teatrálností. *Utopie* Thomase Mora je zapsaným dokladem o setkání a rozhovoru s Raphaelem Hythlodaiem. Čtenář je nejprve v první knize uveden skrze obecnější hovor o lidských společenských pořádcích ke knize druhé, jež je samotným Hythlodaiovým vyprávěním, které zapsal, okomentoval a na závěr se od něj distancoval „Thomas More“. Druhá kniha je dlouhá řeč, monolog, rozdělená na menší segmenty podle předem daného plánu, jímž jsou otázky těch, kteří Hythlodai poslouchali. Způsob tázání je potom pro *Utopii* zcela základní.

„Nuže, milý Raphaeli,“ řekl jsem já, „snažně tě prosím a žádám, popiš nám ten ostrov, ale ne, prosím, stručně, nýbrž po pořádku nám vylož o jeho území, řekách, lidech, mravech, zřízeních, zákonech a vůbec o všem, co si můžeš myslit,

---

<sup>71</sup> Nelson, Eric. *Greek Nonsense in More's "Utopia"* in *The Historical Journal*, r.44. č.4. 2001, s. 890–892. Dalším komentářem pojmenovávání v *Utopii* je např. Romm, James. *More's Strategy of Naming in the Utopia* in *The Sixteenth century Journal*, r.22. č.2. 1991, s. 173–183.

že bychom toužili poznat – a vskutku toužíme poučit se o všem, co dosud neznáme.“<sup>72</sup>

Výchozím bodem popisu Utopie má být území, potom řeky, tedy topografické charakteristiky, ačkoli hovor je ohlášen jako zpráva o nejlepším státním uspořádání.<sup>73</sup> Sekvence konkrétních otázek je ukončena doplňkovou výzvou, ať řekne Hythlodaios vše, co by podle něj posluchači „toužili vědět“. Toto „všechno“ je typické pro všechny tři texty. Předem daný rozvrh sugeruje předem připravený uzavřený program výkladu. Potíž je v tom, že za každý bod se vloudí ještě „další“ a vyčerpání „všeho“, tedy provedení úplného sdělení ve všech případech nutně ztroskotá, jelikož stromové dělení generující popis Utopie je možné ukončit jen tím, že řečník přestane mluvit. Přesto Hythlodaios na zmíněnou výzvu odpovídá: „všechno to mám v mysli pohromadě“.<sup>74</sup> „More“ zase píše Gillesovi, kterému je text *Utopie* určen, že snad nic neopomenul. To ovšem nic nemění na tom, že text ukončeně nepůsobí a „všechno“ relevantní v něm řečeno není.

#### 4.1.2 Campanella

Avšak ani ono toužení není nijak marginální ani pouhou rétorikou dobrého tónu. Podobně vášnivě se vyjadřuje Campanellův Velmistř řádu Špitálníků, když vyzývá řečníka, janovského námořníka, aby mu sdělil ještě o tom a ještě o něčem dalším, ukončení je pak násilné a zcela nečekané, jelikož řečník už zřejmě nemá čas dále věc rozebírat: „V.: ‚Počkej, počkej trochu.‘ J.: ‚Nelze, nelze.‘“<sup>75</sup> Sdělení se opět neodehraje celé, nelze ho ukončit. Campanella dokonce samotný dialog doplňuje ještě jakousi „odpovědnou“ možných námitek, kde už vystupuje sám jako ten, který brání společenské uspořádání Slunečního státu. I tyto námitky jsou

---

<sup>72</sup> More, Thomas. *Utopie*. Přel. B. Ryba. Praha: Mladá fronta. 1978, s. 56. V anglickém vydání, následují lidé až po městech „cities“. Srov. *Three Early Modern Utopias: Utopia, New Atlantis and The Isle of Pines*. ed. S. Bruce. Oxford, New York: Oxford university Press. 2008, s. 47.

<sup>73</sup> Tomuto řazení se podřídíme i my při našem zkoumání. Vyjdeme od otázky samé a postupně budeme pokračovat od topologii, chronologii, až k samotnému uspořádání probíraných textů. Tento postup by nám na ně měl v závěru poskytnout složený pohled.

<sup>74</sup> More, Thomas. *Utopie*. Přel. B. Ryba. Praha: Mladá fronta. 1978, s. 56.

<sup>75</sup> Campanella, Tommaso. *Sluneční stát*. Přel. M. Ryšánek. Praha: Jan Laichter. 1934, s. 62.

velmi strojené a jde v nich především o polemiku s Aristotelem. Každopádně ani ty nevedou k úplnému vyčerpání tématu, jako by stále zbývalo něco, co by mělo být ještě řečeno. U Campanelly je rozhovor, prezentovaný jako dramatický dialog, natolik podivný, že ač jsou otázky a odpovědi sousledně, nebo můžeme říct kauzálně, správně seřazeny, zní tak, jako by tázající už předem věděl, na co se má ptát, ačkoli přece nemůže vědět, jaké informace námořník má. Například na kapitánovo konstatování, že potkal zástup ozbrojených mužů a žen a ti ho odvedli k Slunečnímu městu, reaguje velmistr poměrně absurdně: „Řekni mi podle jakého plánu je toto město zbudováno a jak je spravováno?“.<sup>76</sup> Oč strojenější je velmistrovo tázání, o to je vášnivější.

#### 4.1.3 Bacon

Aktér v Baconově *Nové Atlantidě* neprodělá jeden, ale hned tři rozhovory (když pomineme úvodní scénu na lodi s uvítacím rituálem), a to přímo v Bensalemu, jak je ostrov nazýván místními obyvateli. Nejprve hovoří s knězem a zároveň správcem Domu cizinců, potom s židovským měšťanem a nakonec s Otcem z Šalamounova domu, tedy s tím k hovoru nejpovolanějším. Na konci posledního rozhovoru se čtenář dozví, jak je možné, že se aktér dozvěděl, co se nikdo krom Bensalemanů samých (a z nich vlastně jen Otcové Šalamounova domu) nedozvěděl a jak je možné, že má svolení to reprodukovat dále. Je k tomu dokonce vybídnut Otcem Šalamounova domu, když vzápětí rukopis z ničeho nic končí. Otázkou je, co by mohlo následovat, když vlastně všichni řečníci své řeči už ukončili.

U Bacona je asi nejmarkantnější použití vypočítávání itineráře prezentovaného jako uzavřený, např. nejzásadnější rozhovor s Otcem Šalamounova domu: „Nejprv ti objasním smysl této instituce. Za druhé její pracovní prostředky a způsoby. Za třetí různé úkoly a funkce, jimiž pověřujeme své druhy. A za čtvrté předpisy a ustálené zvyky, kterých se přidržujeme“.<sup>77</sup> Tento pořádek řečník sice udrží, ale každá z položek je uspořádána výčtem, který

---

<sup>76</sup> Ještě mnohem výraznější roubování otázek je v doplňujících textech, obhajujících Sluneční město proti možným námitkám, pochopitelně předem příhodně zvoleným.

<sup>77</sup> Bacon, Francis. *Nová Atlantida a Eseje*. Přel. A. Bejblík. Praha: Mladá fronta. 1980, s. 33.

nečekaně skončí, aniž by nutně musel.<sup>78</sup> Bacon stylizuje *Novou Atlantidu* jako paměti ze zámořské plavby, jejichž konec se dostaví také nečekaně.

Náhly konec text *Nové Atlantidy* je vysvětlován poznámkou W. Rawleyho, patrně sluhy Francise Bacona, který čtenáře informuje, že jeho pán měl v úmyslu ještě pokračovat v líčení státního uspořádání Bensalemu a ne skončit řečí Otce Šalamounova domu. „Jeho lordstvo zamýšlelo podat v tomto smyšleném dílku i zákonodárství nejlepšího státu či modelu občanského společenství; vidělo však, že by to byla dlouhá práce, a tak od toho upustilo“.<sup>79</sup> Zcela signifikantně však zůstává tento záměr nenaplněn.

#### 4.1.4 Zamjatin

Méně jasným případem jsou námi vybrané texty pro naše potřeby kvalifikované jako dystopie. Předchozí texty se buď prezentovaly neutrálně, jako Campanellův „dramatický dialog“, tedy otázky a odpovědi, nebo jako u Mora a Bacona, kde je vypravěč sám aktérem, ať už rozhovorů nebo přímo návštěvníkem ostrova, avšak v případě dystopií vstupuje do hry jiná literární konvence. Zamjatinův text *My* je deníkem. Huxleyho *Krásný nový svět* je konvečním vyprávěním v podobě novely či románu a stejný je i Orwellův text *1984*, obsahující o něco neobvyklejší části jako Goldsteinovu knihu a zejména dodatek o newspeaku. Na první pohled se ovšem předchozím textům označovaným za utopické nijak zvlášť nepodobají.

Zamjatinův fiktivní deník hlavního konstruktéra Integrálu se jménem D-503 představuje postupné pisatelovo získávání „duše“, což se zároveň rovná vymanění se z kolektivního organického pouta s Jednotným státem a jeho následné znovuzapojení. Deník je v prvních zápisech uveden jako zápis života konstruktéra, který má být vložen jako jeden z dokumentů společnosti na Integrál, vesmírnou loď, která poletí k jiným civilizacím. Určitý náznakový popis mechanismu společnosti tak dostáváme v rámci těchto zápisků. Jednotlivé zápisy jsou opatřeny osnovou, jež je má uzavírat. V tomto případě ovšem nejde o stejné uzavírání jako u předešlých textů. Pisatel osnovu naplňuje nebo se jí vzdává,

<sup>78</sup>

Podrobněji se k výstavbě dostaneme v šesté kapitole.

<sup>79</sup>

Bacon, Francis. *Nová Atlantida a Eseje*. Přel. A. Bejblík. Praha: Mladá fronta. 1980, s. 8.

osnova není stejným vymezením jako prosba předložená Hythlodaiovi, jelikož si neklade nárok na úplnost, je jen orientačním schématem. Nemá text uspořádávat, jen indexuje jednotlivé části. Osnova je v jistém smyslu inverzní otázce kladené Hythlodaiovi, je splněna vždy, když je ke každému bodu něco zaneseno, nesnaží se téma vyčerpat v touze po úplnosti. V rámci zprostředkování je text D-503 (pseudo)deníkovou, jelikož zápisy jsou občas prostě indexovaným vyprávěním, autentickou výpovědí současného aktéra pojednávaného času a prostoru. To ale neplatí pro žádný z našich utopických textů, nikdy není vypravěčem člen popisovaného společenství. Deník D-503 není orientován na popis struktury společnosti, nýbrž na vyprávění struktury získávání a ztráty subjektivity pisatele.

#### 4.1.5 Huxley

V případě Huxleyho docházíme k závažné odlišnosti. *Krásný nový svět* je zcela konvenční fikční vyprávění v třetí osobě. Způsob „vypovídání“ se tedy mezi texty utopickými a dystopickými začíná radikálně lišit. More stylizuje text jako jím zapsaný rozhovor, tudíž má o utopii jen zprostředkované informace skrze Hythlodaiovy odpovědi – ty předkládám s drobným komentářem. Campanella prezentuje dramatickou scénu, při které není vůbec aktérem. Bacon vypráví o své návštěvě Bensalemu, ale není vlastně tak docela přímým účastníkem, jelikož je mu vše vysvětlováno v rozhovorech a nakonec je povzbuzen k šíření získaných informací. Zamjatin trochu osciluje mezi autentickými (pseudo)deníkovými zápisky a vyprávěním pisatelova prostředí. U Huxleyho nejde o popis nějakého „geopolitického“ uspořádání, ale o vyprávění příběhu nějaké postavy (postav) v nějakém „geopolitickém“ uspořádání. „Vypovídání“ a „výpověď“ se nekryjí tak jako u našich utopií, ale „vypovídání“ funguje na standardní bázi fikční literatury.

#### 4.1.6 Orwell

Orwellovým románem je to o něco komplikovanější. Jeho zarámování se mimo jiné věnuje Robert P. Resch ve svém obsáhlém článku<sup>80</sup> primárně zaměřeném na ideologickou analýzu pomocí sémantických čtverců na základě Greimasových „aktantních struktur“. Nás bude zajímat část rozlišující utopický a dystopický rámeček románu *1984*. Dystopické je podle Resche vyprávění světa a utopické je to, co rámuje toto vyprávění. Konstrukci Oceánie označuje za dystopický a „místo“ odkud „autor“ vypovídá za utopický rámeček. Resch tvrdí, že poznámka pod čarou v první kapitole odkazující na dodatek o newspeaku společně s tímto dodatkem s názvem Principy newspeaku tvoří rámeček, který je situován v posttotalitním prostoru. Aby mohl být román napsán, nenaplnila se snaha Angsocu o ovládnutí jazyka, a tudíž reality popsaná v románu a *1984* je tak historický román. Resch píše: „Posttotalitní prostor „autora“ je vskutku utopický – je to „ne-místo“, které neexistuje v dané společenské realitě Oceánie, ale zároveň existuje, a faktem jeho existence je, že hájí onen revoluční převrat, který zaujal místo po totalitarismu.“<sup>81</sup> Pro Resche je utopické překonání totalitního systému Oceánie a negace „pesimistického konce dějin“. <sup>82</sup> Určitě tak nejde o stejnou utopičnost jakou se mají vyznačovat naše vybrané utopie. Ty ve svých zarámováních žádnou totalitu nepřekonávají. Prosté pojetí utopie jako „ne-místa“ není sice tak ojedinělé, i když ne v tomto smyslu, nýbrž jako fikčního rysu, jak jsme mohli vidět u Marina a Hutchinsona. Resch se na Marina dokonce odvolává v pojetí utopie, jako ideologické kritiky ideologie. Jak už jsme ale psali, pro použití slova utopie tu není žádný zásadní důvod. Rozlišuje zde pouze ideologii, která kritizuje, od ideologie, která je kritizována. Na této pouze zdánlivé souvislosti mezi utopičností *1984* a utopičností našich utopií nemůžeme zakládat jejich příslušnost k témuž žánru.

---

<sup>80</sup> Resch, Robert Paul. *Utopia, Dystopia, and the Middle Class in George Orwell's Nineteen Eighty Four* in boundary. r. 24. č. 1, 1997. s. 137–176.

<sup>81</sup> Ibid., s. 158.

<sup>82</sup> Ibid., s. 159.



## 4.2 shrnutí

Pro ony teatrální výstupy v utopických textech, ať už na rovině prezentovaného stylového útvaru u Campanelly, záznamu rozhovoru ve dvou odlišných knihách u Mora, nebo trojitý rozhovor v rámci cestopisu u Bacona, je společný násilný (ne vnitřně motivovaný) konec částí, v nichž se rozebírá fungování příslušného společenského mechanismu. Toto utnutí volí autoři proto, že výčet nemá ze své vnitřní podstaty důvod se zastavit. Stejně tak jsou náhle ukončeny i jednotlivé texty. Autoři chtějí říct vše, co je potřeba říci, ale nejsou schopni dojít k poslednímu dělení či poslednímu bodu. Za každým závěrečným bodem musí ještě následovat „další“, byť třeba jen v podobě pouhého příslibu poslední jednotky typu „a tak dále“ či „a další“.

Naše utopické texty se v zarámování vzájemně evidentně podobají, ale tyto podobnosti není nutné hned považovat za definici žánru. Zatím můžeme jen říci, že vykazují určité podobné rysy. Můžeme také konstatovat, že všechny probírané texty jsou sice fikční, ale to je nijak neodlišuje od jiných fikcí. Těžko tedy můžeme fikčnost postulovat jako nutnou i postačující podmínku definice společného žánru utopií a dystopií. Podle očekávání by utopie i dystopie měly spadat do jedné společné kategorie, rámec a způsob „vypovídání“ jejich společným rysem ovšem není.

## 5. Utopografie

*„Odtud pramení důležitost znát čas a prostor v každé studii utopie. Bez podrobné analýzy obojího se neobejdeme. Probereme si je postupně.“<sup>83</sup>*

*„Opravdu, za hodinu se zvedl vítr, nazvaný severo–severozápadní, jemuž vystavili plné plachty, i pustili se na širé moře, a minuvše Porto Sancto a Madeiru, přistali u ostrovů Kanárských. Vypluvše odtud, minuli Cap Blanco, Senegal, Cap Virido, Gambii, Sagres, Melli, Cap de la Bona Speranza i přistali v království melinském. Odtud pluli po větru severním, minuvše Meden, Uti, Udem, Gelasim, ostrovy Vil a podél království Achorie; konečně připluli do přístavu Utopie, vzdáleného od města Amaurotů tři míle a něco málo přes.“<sup>84</sup>*

### 5.1 Topografie

Utopie a potažmo i dystopie jsou spojovány s uzavřeným prostorem, který vyděluje teritorium utopického (dystopického) státu z jeho okolí. Toto uzavření se váže ke konzervaci podmínek, které jsou pro fungování státu optimální. My se nebudeme zabývat interpretacemi mířícími na spojitosti Morovy *Utopie* a jeho soudobé Anglie jako její kritické reprezentace. Bude nás zajímat, jakým způsobem je s prostorem nakládáno vzhledem k výstavbě a uspořádání našich textů. Odkud vzniká pro rozebírané autory potřeba vydělit optimální společnost z jejího okolí. Budeme se věnovat tomu, jakými prostředky toho docilují a v jakém vztahu jsou k těmto snahám prostory dystopických románů.

---

<sup>83</sup> Aínsa, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Přel. P. Pšenička. Brno: Host. 2007. s. 33. Aínsa ve svém textu po podrobné analýze sice volá, ale žádnou neprovádí, my se to pokusíme, alespoň dílčím způsobem a na omezeném materiálu napravit.

<sup>84</sup> Rabelais, François. *Gargantua a Pantagruel: Kniha první až třetí*. Přel. J. Rejnek, K. Šafář. Praha: Melantrich. 1953. s. 287–288.

### 5.1.1 More

Morova *Utopie* je situovaná horizontálně. Celý její popis je založen na dvoudimenzionální mapě ostrova, města, společenských uskupení až po základní vzorec, kterým je dvoudimenzionální a dichotomický strom lidských slastí. Zakladatel Utopus jednoduše dobude zemi jménem Abraxa a odřízne poloostrov, na kterém ležela, od pevniny, aby z něj učinil ostrov. Prostor pro ideální stát je vytvořen oddělením se od zbytku, v tomto případě nějakého kontinentu. Ostrov má tvar jakéhosi půlměsíce, s růžky poměrně blízko u sebe. Mezi nimi je na útesu pevnost bránící vjezd do laguny, poněkud připomínající tvar, který mívají atoly. K pevnině je ostrov natočen svou kompaktní, nejširší částí, tedy přesně opačnou, než je vjezd do laguny. Problém je v tom, že udané míry obvodu a nejširšího místa ostrova jsou poněkud nekompatibilní s jeho prezentovaným tvarem. Jak vtipně poznamenává Goodey ve svém článku Mapování „Utopie“: „More nás seznamuje s Utopií, ‚místem nikde‘, které nemůže být zmapováno“.<sup>85</sup> Přesto je mapování základní metodou Morova výkladu. Utopie je oddělena mořem, které je kvůli útesům pod hladinou velmi zrádné, a je opevněna skalisky pro jistotu opatřenými pevnostmi. Vjezd do laguny je také silně opevněn. Utopie je v téměř dokonalé izolaci. To, že More neuvažuje o napadení ze vzduchu, je pochopitelné, ale zároveň to odpovídá jeho striktně dvoudimenzionální orientaci. Přes všechna tato stavitelská opatření přichází Utopus ještě s dalším vylepšením obrany, které spočívá v zahraniční politice a úskočném vedení války. Poté co ze všech okolních států učinili své dlužníky, se z jejich strany nemusí ničeho obávat. A kdyby přece, mohou si najmout od některého ze států vojsko proti jinému nebo poštvat dva či více sousedů proti sobě a v krajním případě způsobit pomocí propagandy a atentátů rozvrat v zemi, která by je napadla.

Že More uvažuje pouze v ploše, je zřetelně vidět na opatřeních týkajících se budov ve městech. Celý ostrov je od začátku designován včetně 54 měst, „vesměs prostorných a velkolepých, s jazykem, mravy, zařízením a zákony naprosto stejnými; všechna mají stejné rozvržení, a pokud dovoluje povaha krajiny vesměs stejný vzhled.“<sup>86</sup> More se ale v ohraničování nezastaví u ostrova a

---

<sup>85</sup> Goodey, Brian R. *Mapping “Utopia”: A Comment on the Geography of Sir Thomas More* in *Geographical Review*. r. 60. č. 1. 1970, s. 21.

<sup>86</sup> More, Thomas. *Utopie*. Přel. B. Ryba. Praha: Mladá fronta. 1978, s. 59.

jeho obrany. I města jsou obehnána zdí s věžemi a baštami. Tyto hradby jsou ještě lemovány hlubokým a širokým příkopem plným roští. Je to opevnění uvnitř už tak mimořádně dobře zabezpečeného ostrova. Až na této úrovni končí obranné ohraničování a začíná produktivní struktura. Pravoúhlé rozvržení domů a širokých ulic, dveře domů, které se nikdy nezamykají, jelikož není třeba bránit soukromý majetek, společenský sál shromažďující obyvatele při společném jídle apod. Proč je však město obehnáno hradbami? Jako důvod se pochopitelně uvádí potřeba obrany proti vnějšímu nepříteli, kdyby se na ostrov přeci jen nějak dostal, avšak trvale jsou zdi města obranou před něčím jiným. Za městem se nachází jatka a nemocnice, místa nečistoty a nemoci.<sup>87</sup>

Zahrady ve vnitroblocích jsou okrasa, ale za okrasu Utopus považuje (zřejmě) dokonce i výšku budov. Hythlodaios vypráví, že nejprve, před 1760 lety, bývaly domy jen hliněné, zatímco v době jeho návštěvy jsou kamenné či cihlové a vesměs třípatrové. Utopus přesně rozvrhl plán města, jako by ho vyložil dlaždicemi, ovšem co se na nich bude dít kolmo k tomuto plánu, to už nebylo z hlediska dokonalého rozvrhu města nezbytné. Problém je v tom, že Utopus na ostrově neplánuje růst populace, jelikož v případě neobvykle vysoké natality jsou přebyteční jedinci odesíláni do jakýchsi kolonií na pevnině, které tvoří buď dobytá území, nebo oblasti, v nichž nikdo nežije. Ty fungují jako zásobárna obyvatel, pokud by na ostrově nastala nečekaně velká mortalita. Je to analogie sýpek, zásob zlata v dluzích okolních států apod., které stejně jako oddělená zásobárna občanů představují potřebnou rezervu pro plynulé doplňování do optimálního stavu. Proč ale mají utopijští nebažící po luxusu třípatrové domy, když jim před tím dostačovaly hliněné chatrče? Jednotlivé bloky spolu soutěží v zahradní výzdobě, což mimo jiné poukazuje na to, že v Utopii není pro přírodu, krom lidské přirozenosti, podle níž je celý stát zbudován, místo. Kolem ostrova Utopie je moře a za ním pevnina, nic jiného. Okolní moře je jen další obranný mechanismus, funkci pro stát tvoří jen vnitřní, domestikované moře zbavené vln, tam se odehrává obchod a další činnosti.

---

<sup>87</sup> Na toto vyčlenění poukazuje Petr Bláha (Bláha, Petr. *Zánik hřbitova skutečných utopií*. Ústí nad Labem: Filozofická fakulta Univ. J. E. Purkyně. 2007, s. 19.) v souvislosti se zdravím a pokrytectvím moderního města. My se místo toho zaměříme na význam tohoto vyčlenění v souvislosti s dalším ohraničováním a potažmo s celým uspořádáním v textu *Utopie*.

### 5.1.2 Campanella

Zatímco More se pohybuje pouze na dvourozměrné mapě povrchu (nějaké) Země, Campanella staví svůj Sluneční stát podle astromapy. To, co More tvoří omezeními horizontálními, Campanella vertikalizuje. Janovský námořník vypráví, jak dorazil k ostrovu Taprobana,<sup>88</sup> a říká: „Byl jsem nucen vystoupiti na souš. Tam ze strachu před obyvateli jsem se uchýlil do lesa, z něhož konečně vyšel na velkou rovinu, octl jsem se právě na rovníku“.<sup>89</sup> Na této pláni čnělo do výše na kopci zbudované Sluneční město.

Toto město, Sluneční stát, je rozděleno do sedmi kruhů podle planet sluneční soustavy, podle nichž se i jednotlivá patra jmenují. U paty kopce je masivní ozbrojené opevnění a příkop, opět striktně vymezující uspořádaný prostor města vůči okolnímu neuspořádanému prostoru. Jednotlivá patra mají svá vlastní opevnění vždy se čtyřmi branami podle světových stran. Na vrcholu sídlí panovník zvaný Slunce (HOH). Campanella se tak nepotýká s ambiguitou Morovy Utopie, v níž je král bez paláce, ale staví své město explicitně hierarchicky. Vzhledem k tomu, že je Sluneční město zcela soběstačné, a protože jeho mechanismus nevyžaduje oproti Morově Utopii žádné sousední státy, je kolem města pláň, na níž je cvičiště a nějaké polnosti v bezprostředním okolí kopce s městem. Co je dále v horizontální rovině, je z hlediska uspořádání státu lhostejné. Co Sluneční stát potřebuje, jsou nebeská tělesa nad ním, jelikož právě ta jsou pro jeho fungování nezbytná.

### 5.1.3 Bacon

Baconova Nová Atlantida neboli Bensalem je ostrovem „kdesi v jižních mořích“. Možnost ho navštívit má vypravěč jen kvůli tomu, že se ocitne s lodí v bouři a ztratí schopnost plout žádaným směrem. Uzavření ostrova je dílem krále Solamona, který tak chtěl ochránit optimální společenské uspořádání založené na zvycích před kontaminací hrozící od případných cizinců. Oproti předchozím

---

<sup>88</sup> Podle Ouředníka dobový název pro Cejlon, který byl ovšem považován za rovníkovou zemi.

<sup>89</sup> Campanella, Tommaso. *Sluneční stát*. Přel. M. Ryšánek. Praha: Jan Laichter. 1934, s. 1.

dvěma případy k tomu nepotřeboval žádná mimořádná technická opatření. Bensalem ovládá i některé přilehlé ostrovy, které nejsou blíže specifikované. Topografická charakteristika nehraje v Nové Atlantidě velkou roli, protože uspořádání Bensalemu se vztahuje zejména na společenské zvyky obyvatel, které konzervuje a uzavírá. Na motiv uzavírání upozorňuje například Northrop Frye ve svém článku o utopiích: „Některé sociální zvyky vyjadřují potřeby společenství, jiné vyjadřují její obavy. A ačkoli přiznáváme větší důležitost našim obavám spíše než našim potřebám nebo skutečným přesvědčením, mnoho obav je velkou měrou či zcela nereálných“.<sup>90</sup> Tato paranoická snaha uchránit optimalizovaný stav uspořádání je vlastní všem zmíněným textům, jež jsme zařadili do utopického kánonu.

#### 5.1.4 Zamjatin

Naše dystopické romány začínají dosti podobně. V úvodních pasážích se vyskytují dvě témata, jedním je počasí a určení roční doby a druhým popis místnosti. Na rozdíl od Mora či Campanelly, u kterých je popis prostoru systematicky veden od makrocelků k detailům, rozvíjejí se vyprávění dystopií od detailu interiéru a o makroprostorech se čtenář dozvídá nesystematickým způsobem v průběhu líčení osudů postav. Zamjatinův aktér D-503 začíná psát deník ve svém bytě. Huxley se zaměřuje rovnou na interiér místnosti pro Predestianci. Orwell nechá Winstona Smithe ovanout větrem, projít sídlištěm, vejít do domu a vzápětí do jeho bytu. Nyní si ukážeme, že nejen postup „vypovídání“ o prostorech, ale i samotné mapy (jako součást „výpovědi“) dystopických světů se podstatně liší od těch utopických.

Zamjatin nechá D-503 hned v druhém zápisu deníku vystavit obdobné situaci, jaké používají druzí dva autoři, ale nechá ho, aby se rozhlédl: „spatřil jsem vše: neměnné přímky ulic, třpytivé sklo dláždění, úžasné průzračné rovnoběžnostěny obydlí, čtvercovou harmonii šedomodrých šiků“.<sup>91</sup> Urbanistická koncepce Jednotného státu není z celého textu úplně zřejmá. Není jisté, zda je jen

---

<sup>90</sup> Frye, Northrop. *Varieties of Literary Utopias* in *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*. London, New York: Methuen & Co. 1980, s. 124.

<sup>91</sup> Zamjatin, Jevgenij Ivanovič. *My*. Přel. J. Tafel, V. Tafelová. Praha: Odeon. 1989, s. 36.

jedno, či více měst a zda spolu kooperují. V Jednotném státě by měly žít stamiliony lidí, dá se tedy předpokládat, že je měst více. Pak spolu mohou ovšem dost těžko spolupracovat vzhledem k tomu, že město je zřejmě zcela uzavřeno. Jeho hranici tvoří Zelená stěna, přes kterou není vidět. Přesto je D-503 už na začátku jasné, že za ní něco je. Druhý zápis začíná následovně: „Je jaro. Z neviditelných divokých plání za Zelenou stěnou přináší vítr žlutý medový pyl nějakých květů“.<sup>92</sup>

Město je prosklené a pravoúhle designované.<sup>93</sup> Toto transparentní město je obeháno netrasparentní zdí, takže se může zrcadlit jedině v sobě samém. Je tu ovšem jedna anomálie – „historický dům“, který je jen těžko vysvětlitelným paradoxem. Město plné přímek a čtverců, dokonce i obytné domy jsou prosklené, i dláždění je ze skla, přestože z hlediska uspořádání Jednotného státu či města neplní vůbec žádnou funkci (k jeho funkci podstatné pro D-503 se dostaneme později) krom toho, že je emblémem neustálé kontroly. Už zde můžeme jasně vidět rozdíl mezi utopickými texty a těmi dystopickými v tom, že v utopických jsou všechny prvky odvozeny z jednotného principu a mají svůj účel v souladu s účelem fungování státního uspořádání, kdežto v dystopii jsou prostory založeny na emblematické mocenské kontrole. Lapidárně lze říci, že kolem města (Jednotného státu) je jakási příroda. Přesněji řekneme, že jsou tam přírodniny a přírodní rekvizity, jako je například nerovný povrch, který dělá D-503 velké potíže, když po něm prvně jde. Jediný vnější prostorový vztah má tak město ke svému okolí, jež ho ze všech stran obklopuje.

#### 5.1.5 Huxley

Huxleyho svět je určen trochu přesněji než u Zamjatina a zároveň oproti všem předchozím textům představuje celosvětové společensko-státní zřízení. Existují v něm tři typy prostorů: města, rezervace a ostrovy. Města jsou pro predestinovanou civilizovanou společnost. Rezervace obývají kmenová uskupení pseudopředcivilizačního typu. Ostrovy jsou místem, kde žijí lidé nepatřící ani do

---

<sup>92</sup> Zamjatin, Jevgenij Ivanovič. *My*. Přel. J. Tafel, V. Tafelová. Praha: Odeon. 1989, s. 34.

<sup>93</sup> Nadšení z pravoúhlosti a zrcadlení se ve sklech je zároveň odkazem na Petrhorad Andreje Bělého i na ruskou literární a myšlenkovou tradici dichotomie „evropského“ a „asijského“.

jedné z předchozích skupin, respektive ti, kdo se ukázali nevhodně predestinováni a bylo je třeba někam odložit (jsou to však výhradně vysoce inteligentní jedinci). Tyto tři prostory mají tedy částečně propustné hranice. Například John zvaný Divoch se z rezervace dostane skrze město až téměř na ostrov, kam ovšem cestovat odmítne, a tak umírá na hranici civilizace (města). Krom predestinačních, porodních a výchovných ústavů nemá město žádná specifika ani nějakou konkrétní strukturu. Jak predestinační budova, tak nemocnice a zároveň místo výchovy dětí jsou prostory kontroly, v nichž nějaká vnější moc produkuje své obyvatelstvo. Nelze tak tvrdit, že jde o selhání nebo protiklad prostorů utopických. Utopické prostory jsou uspořádávány neustálým rozvíjením základního pravidla a jsou tak analogické všem ostatním strukturacím státu a souvisí se základními elementy lidské a společenské přirozenosti.<sup>94</sup> Prostor města u Huxleyho má kontrolní funkci kontrastující s ještě neznásilněnou přirozeností v rezervacích a se společností nejnadanějších jedinců, kteří prohlédli tyranii civilizace. Krátce řečeno, dystopické texty akcentují nějakou původní subjektivitu vyčleňující nějaké prostory mimo kontrolu, Zamjatin místo za Zelenou stěnou, Huxley rezervaci a ostrovy, Orwell vetešnictví, a jak ukážeme později, hlavně starý jazyk.

#### 5.1.6 Orwell

V případě Orwellova *1984* začneme od makrostruktur. Na světě, který má geografické rozložení Země, jsou na kontinentech tři supervelmoci: Eurasie, Eastasie a Oceánie, kterou obývá i hlavní postava Winston Smith. Tyto tři státy nemají ostré hranice, jelikož mezi sebou vedou permanentní válku. Jedním z měst Oceánie je Londýn. V něm jsou akcentovány jakési mamutí budovy ministerstev Lásky, Pravdy a Míru. Zejména Ministerstvo Lásky, které má tolik pater nad zemí jako pod zemí, plní funkci emblému mamutí obludnosti totální kontroly, kdy nad zemí je prováděna propaganda a pod zemí mučení.

Dalším subprostorem města je sídliště, konkrétně Sídliště vítězství. To je obytnou zónou pro členy Vnější strany. V bytech jsou instalovány obrazovky,

---

<sup>94</sup> Detailněji toto téma rozvedeme v kapitole o uspořádání. Zde se kvůli přehlednosti výklad spokojíme s touto formulací.



kteře jsou rozmístěny i ve veřejných prostorách. Podobně je tomu s mikrofony, ty jsou zejména tam, kde nejsou obrazovky. Poslední oblastí města je zóna, kterou obývají Prolové,<sup>95</sup> jejichž pojmenování je odvozeno ze slova proletariát, plní funkci výrobní síly ovládané svrchu Stranou. Všechny části města jsou přístupné členům Strany, Prolové do částí Strany však nemohou, jsou izolováni ve své zóně. V městě jsou ještě neurčité oblasti zeleně, kam se uchýlí Winston a Julie při schůzce. I tyto prostory, kde postavy zažívají sentimentální pocity spojené s opravdovostí prožívání, jsou sledovány, přestože to postavy zprvu netuší. Posledním signifikantním prostorem je vetešnictví a pokoj nad ním, který si Smith pronajme pro schůzky s Julií. Je to zdánlivě prostor mimo kontrolu, kde mohou postavy prožívat jistou „autenticitu“ pocitů vně simulované reality zbytku světa. Ještě se k těmto souvislostem vrátíme v pojednání o vztahu k času a o Zamjatinově „historickém domu“.

Už z těchto popisů je zřejmé, že topografie měst dystopických románů jsou výrazně zaměřeny na interiéry. A jen těžko se hledají mezi utopiemi a dystopiemi nějaké styčné body. Pravoúhlá strukturace Morova a Zamjatinova města může být těžko brána jako podobnost ustavující nějakou genetickou souvislost. Orwellovo Oceánské město vyrůstá ze sutin starého města, respektive ze sutin města minulého světa. Tímto přejdeme v úvahách od prostoru k času.

## 5.2 Chronografie

Jameson dává prostor a čas v utopiích do následující souvislosti: „Uzavření je původně motivováno odříznutím a podržením radikální difference (stejně jako strach z kontaminace vnějškem a minulostí historie)“.<sup>96</sup> Odříznutí ostrova Utopie skutečně souvisí i s časovým oddělením se od historie. To ovšem není všude tak jednoznačné a v případě tzv. dystopií to dokonce vůbec neplatí. Hutchinson zase tvrdí, že je lhostejno, zda se daný „přeludný ostrov“ nachází v nějakém někdy nebo někde.<sup>97</sup> Jedno to pochopitelně není z toho důvodu, že čas znamená něco podstatně jiného než prostor. Ohraničení v čase a umístění do

---

<sup>95</sup> Český překlad používá „proléti“.

<sup>96</sup> Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London, New York: Verso. 2007, s. 204.

<sup>97</sup> Hutchinson, Steven. *Mapping Utopias in Modern Philology*. r.85, č.2. 1987, s. 172.

nějaké budoucnosti se u našich textů váže se zcela zásadním problémem, problémem s minulostí. Provázání času a prostoru je ovšem tak pevné, že se zmíníme i o proměnlivých prvcích prostoru, tedy časoprostorových změnách. Podívejme se proto, jsou-li si texty klasifikované jako utopie a dystopie něčím podobné či snad něčím protikladné z hlediska času a koncepce historie svých společenských uspořádání.

### 5.2.1 More

Geneze Utopie jako společenského uspořádání je explicitně popsána v úvodu druhé knihy. Utopus anektuje pobřežní zemi zvanou Abraxa a s pomocí mnoha dělníků ji odřízne od pevniny. To je ustavující moment historie ostrova a státu Utopie. Její projekt je předem připraven a Utopus ho se svými poddanými uskutečňuje. Letopisy utopijských historií zaznamenávají od chvíle, kdy byl „ostrov dobyt“, tedy už 1760 let.<sup>98</sup> Ze zmínky o vývoji podoby domů při popisu města je zjevné, že projekt byl připraven jako čistě plošné rozvržení, a historie utopijských je pak tím, co se odehrává na tomto připraveném rozvržení, neboť to nelze překročit. Téměř absolutní oboustranná izolace utopijských od „známých zemí“ z ní činí dějinnou alternativu, protože i přes všechny rozdíly v uspořádání jsou utopijští „stejní“ lidé jako ti někde „zde“. K několika kontaktům se „známými zeměmi“ jako Řecko však přeci jen došlo a utopijští od nich velmi rychle přejali jejich znalosti, opačným směrem však nikdy žádné poznatky dříve nedošly, až teprve s Hythlodaiem. Přestože v Utopii nějaké transformace probíhají, zvětšují a vylepšují se domy, starý jazyk je z neznámého důvodu vystřídán novým, sousedé utopijských jsou Utopii stále více dlužni. Mělo by rovněž nejspíš docházet k nějakému rozvoji poznání, vzorec určený Utopem produkuje jen cyklický, nelineární, mechanický čas. Obyvatelé umírají a nahrazují je noví, jsou různě přesouváni na rozvrženém plánu, ale jakákoli předem nepredikovaná změna je nemožná, např. šaty se oproti domům nemění ani v nejmenším. Utopie se v Hythlodaiově vyprávění nachází sice „ted“, v

---

<sup>98</sup> B. Ryba uvádí 760 let, anglické vydání uvádí 1760. Srov. *Three Early Modern Utopias: Utopia, New Atlantis and The Isle of Pines*. ed. S. Bruce. Oxford, New York: Oxford university Press. 2008.

současnosti, ale „tam, co není“, nikoli tam, co není zde. To je i rozdíl mezi nikde a někde, nikdy a někdy. K Utopii se nedá vyvinout, musí se stvořit a od té chvíle bude už jen produkovat stále vyšší míru bezpečí a zdraví v nedějinném čase.

### 5.2.2 Campanella

Campanella se k dějinám Slunečního města nijak nevyjadřuje. Jeho obyvatelé se učí „o zákonech a historii Země a nebeských těles“,<sup>99</sup> ale sami žádnou historii nemají a ani nemíří k nějaké budoucnosti. Jejich Kniha Moudrost již všechny poznatky obsahuje, ve smyslu definic, klasifikací a odvozovacích pravidel. Astrologové Slunečního státu předpovídají události, sledují vhodné konstelace nebeských těles, podle nichž řídí i sexuální jednání. To pro Campanellu znamená rozmnožování obyvatel. V čase se tedy orientují striktně prospektivně, co nastává jako přítomnost, je pouze potvrzením již očekávané situace. Letopisy by neměly jiný smysl, než stvrzovat předpověděné. Není co a proč archivovat, je potřeba pouze anticipovat „vhodné okamžiky“.

V Slunečním státě odečítají z nebeských těles vhodné okamžiky v běhu „vesmírného mechanismu“ a podle nich se zařizují. Snaží se harmonizovat s „nebeskými tělesy“. Aby se například jedinec vzdělával, musí obejít kruhovou zed' svého patra, na níž je daná látka zobrazována, musí se začít chovat jako oběžnice. Tato dráha z venku vypadá jako torus, celé město je pak vyskládáním těchto torů od největšího k nejmenšímu. Život místních obyvatel tak spočívá na plnění předlohy, což vede díky propracované organizaci k optimalizaci veškerého jednání. Všechn čas jako by již někde byl, v Slunečním státě je pouze aktualizována nejvhodnější linie jeho možného větvení, představíme-li si potenciální stavy jako stromovou strukturu.

---

<sup>99</sup>

Campanella, Tommaso. *Sluneční stát*. Přel. M. Ryšánek. Praha: Jan Laichter. 1934.

### 5.2.3 Bacon

Baconův Bensalem oproti Slunečnímu městu či Utopii má prehistorii. Tedy jakousi relevantní historii před ustavením „ideálních poměrů“. Kněz a správce Domu Cizinců říká, že v době „před nějakými třemi tisíci a možná i více léty“<sup>100</sup> bylo mimořádně rozvinuté mořeplavectví, jmenuje starověké civilizace a přidává k nim Velkou Atlantidu, tedy Ameriku, i ostrov v současnosti nesoucí jméno Bensalem. Na moři v dávné minulosti panoval čilý cestovní ruch. Mocná říše Coya zaútočila svým loďstvem na ostrov a tehdejší vládce ostrova Altabin ho bez boje lstí ubránil.

Dále kněz vypráví, jak Velká Atlantida zašla potopou, po níž následuje bizarní geneze pozdějšího indiánského obyvatelstva. Až před 1 900 lety se stal králem Solamona a zavedl nový pořádek založený na segregaci od zbytku světa. Mluvčí zde nevypráví vlastní historii Bensalemu, pouze prehistorii, období do vzniku Bensalemu. Nezůstalo tu žádné spojení, ani možnost návratu ke starým pořádkům. Odříznutím se ale Bensalem ještě nestal optimálním společenským uspořádáním, jak tomu je u Mora. To až když Solamona konzervoval stav, kdy se společenské zvyky vyvinuly do optimální konfigurace. V ten okamžik se čas Bensalemu mechanizuje a funguje analogicky času ostrova Utopie. Ten čas od uzavření ostrova okolnímu světu a konzervaci optimálních zvyků je nutný, neboť zvyky se ustalují v průběhu praxe a nemohou být nastoleny nějakým vládním příkazem. Odtud i rozdíl mezi určitou „historií“ Bensalemu a úplnou absencí historie v Utopii, jenž vyplývá z výchozího bodu uspořádání těchto společenství, kterým jsou zde zvyky a v Utopii dichotomie zdraví a nemoc, o kterých více pojednáme v následující kapitole. Je tu ovšem ještě čas Šalamounova domu jako druhého uspořádání v Nové Atlantidě. Denise Albaneseová ve svém článku zastává názor, že Šalamounův dům produkuje neustálý vývoj. „Nová Atlantida nemůže být ‚kompletní‘ v tomto specificky utopickém a textuálním smyslu, pokud produkuje model kontinuální aktivity, která později konverguje s možností vývoje ...“<sup>101</sup> Tím upozorňuje na problém dvou uzavřených a oddělených „strojů“ v Baconově textu. Když Solamona konzervuje optimální společenské poměry na

---

<sup>100</sup> Bacon, Francis. *Nová Atlantida a Eseje*. Přel. A. Bejblík. Praha: Mladá fronta. 1980, s.

19.

<sup>101</sup> Albanese, Denise. *The New Atlantis and the Uses of Utopia* in ELH. r. 57. č. 3. 1990, s. 524.

ostrově Bensalem, zakládá také Šalamounův dům. Northrop Frye se domnívá, že Bacon anticipuje Marxe v tom, že: „nejsignifikantnějším sociálním faktorem je technologická produktivita“.<sup>102</sup> To ovšem nemůžeme přijmout, protože Bacon vůbec neustavuje kauzální ani jinou souvislost mezi technologickým rozvojem, který produkuje Šalamounův dům, i když už taková formulace je poněkud problematická, a vývojem společenských struktur. Optimální společenské uspořádání v jeho pojetí produkuje empirickou vědu a technologii a ty vrací nějaké inovace do společnosti. Tyto inovace ovšem nemají žádný sociálně-politický dopad, nic v státním uspořádání nemění, a jak by také mohly, když by jej každá inovace zvyku pouze zhoršila. Jinak je Šalamounův dům uzavřená struktura, která prezentuje pouze ty poznatky, které uzná za vhodné, a je živena ze Solamonovy státní struktury. Produkuje svůj vlastní čas. Tím se vracíme k tvrzení Albaneseové, že model bensalemské monarchie žádný vývoj neprodukuje, je v optimálním stavu. To, co má Albaneseová zřejmě na mysli, je potenciální produktivita Šalamounova domu. Ten asimiluje poznatky z celého světa a třídí je a klasifikuje a sám mnohé přidává. Chybí tu ale jakákoli možnost změny vědeckého paradigmatu, jímž je přesvědčení, že empirická věda postupně objektivně poznává svět, až ho pozná v úplnosti. Na to lze namítnout, že tato věda je schopna entity objektivní reality také produkovat, což by hovořilo pro její neuzavřenost. V tomto ohledu je Bacon skutečně poněkud nejednoznačný. Šalamounův dům má na jedné straně poznat v úplnosti dílo stvořitelovo, ale sám šlechtí a vytváří nové přírodniny nevyskytující se jinde. V tomto smyslu jsou kombinatoricky produktivní možnosti Šalamounova domu opravdu nekončené ze stejného důvodu jako je neukončitelný popis systému Šalamounova domu, jak uvidíme později. Nemůžeme zde však mluvit o vývoji ve smyslu časovém, jelikož empirická vědecko-technologická metoda zkoumání je považována za optimální. Mohou se pouze nekonečně kumulovat poznatky a výtvořiny, otázkou je, zda z toho plynou technologické inovace. Otcův popis výdobytků Šalamounova domu spíše sugeruje hromadění a stromovou multiplikaci stále speciálnějších produktů, o možnosti vylepšení některého z nich nemluví. Komparativní hodnocení se vztahuje pouze na množství poznatků a úroveň technologie, kterou mají „vy“

---

<sup>102</sup> Frye, Northrop. *Varieties of Literary Utopias* in *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*. London, New York: Methuen & Co. 1980, s. 110.

asociovaní s aktérem, které má zejména prezentovat deficitnost daného „zde“ vedle Bensalemu.

#### 5.2.4 Čas dystopie

Časová přítomnost světa Huxleyova románu je zasazena do „nějaké“ budoucnosti. To bychom ale neměli jen tak přejít s tvrzením, že to je pouze transformace z „utopie místa“ do „utopie času“.<sup>103</sup> Podivná jména v Krásném novém světě jako Marx, Ford, Lenina apod. poněkud narušují jednoduchou představu o budoucnosti tehdejší Anglie. Jak jsme se již zmínili, tato jména ani názvy jako Londýn a Falklandy ještě nutně nemusíme brát referenčně. Podstatné je, že svět u Huxleyho má minulost a přítomnost. Mezi minulostí, kterou nyní nebudeme chápat, jak se běžně děje, jako „naši“ současnost či minulou současnost, ale jako minulost nějakého světa, přičemž budoucností tohoto světa je zlomová událost, která ovšem nesmaže předchozí minulost.

Nedějinný čas utopií, který panuje od nastolení do zprávy o ní, se nerozpadá do nějakých epoch. Například u Mora nalezneme něco jako dobu před Utopií, tedy Abraxu, ale ta je prostě zahlazena a sama Utopie i díky oddělení od pevniny je už jiný útvar, čas minulosti je zřetelně a definitivně odstraněn. Huxleyho a Zamjatinův čas, k Orwellovi se dostaneme později, se rozpadá na minulost, která je zdánlivě překonána a přítomnost, která je zdánlivě trvalá. Zásadní rozdíl oproti tzv. utopiím je ve vztahování se k minulosti toho daného světa.

Huxley ponechává „rezervace“, kde žijí „lidé“ (vzhledem k predestinaci lidé jiní než v civilizaci) v podivném primitivním křesťansko-přírodně-patriarchálním společenství. Zamjatin ponechává kmenové společnosti žijící za hranicemi měst(a). Jak jsme zmínili, z pohledu prostorové distribuce jsou tato pojetí takřka inverzní, Huxleyova civilizace si ponechává ve svém středu „rezervaci“, Zamjatinův Jednotný stát se obezdil před zbytkem, jakožto „divočinou“. Z hlediska vazby na minulost ale huxleyovské „rezervaci“ odpovídá spíše Starověký dům.

---

<sup>103</sup>

Viz Szacki, Jerzy. *Utopie*. Přel. J. Sedláček. Praha: Mladá fronta. 1971.

Ten podobně jako „divoch John“ čtoucí Shakespeara u Huxleyho vytváří střet mezi tím, „co je“, a tím, „co bylo“, „co má být zapomenuto“, ale proti tomu „co by zase mohlo být“, jelikož to úplně zapomenuto není. Transformace pojetí času v přechodu od předutopického období k utopickému, ani u Huxleyho ani u Zamjatina neprobíhá. Oba ponechávají ve svých textech uvnitř nového společenského systému jakýsi nouzový východ. Skrze „Starověký dům“ se sklepením dá skutečně dostat za Zelenou zeď.

Zamjatinův „Jednotný stát“ se během doby, kdy si D-503 vede deník, ocitá v jisté disbalanci. Je nucen přistoupit k radikálnímu řešení, jímž je „vyoperování fantazie“ z mozků svých „čísel“, jedinců, kteří jsou jeho součástmi. V posledním zápisku se D-503 zmiňuje o tom, že je třeba ještě množství „operací fantazie“, ale ty problém s odbojem definitivně vyřeší. Není to ovšem ani totéž, jako v případě optimálních utopických řešení společenského uspořádání. Zde první či několikáté uspořádání začalo selhávat, a je tudíž nutno přistoupit k dalším opatřením a to naprosto nedává jistotu definitivního řešení. Strojovou dynamiku tu nemají společenská uspořádání, ale neustálé navracení se „Já“ hrdiny, opatření tu přicházejí ex post, jako reakce na vzniklý problém, ale utopie takto nefunguje. To nás přivádí k druhém podstatnému aspektu času u Zamjatina, jímž je soukromý čas pisatele deníku, který je i časem textu.

U Orwella je přímo místem fyzického kontaktu s minulostí pokoj nad vetešnictvím, který si Smith a Julie pronajmou k intimním schůzkám. Vetešnictví je v oblasti obývané Proly, kteří mohou žít podle starých konvencí, neboť pro stát nepředstavují žádné nebezpečí pro jejich intelektuální a sociálně organizační nedostatečnost. Tento postaru zařízený pokoj jim umožňuje jakési autentičtější prožívání, které ovšem Julie nemůže znát z minulosti kvůli věku a Smith si ho sotva pamatuje z dětství. Přesto oba pocítují možnost uvařit si pravou kávu nebo v Juliině případě naličení tváře jako nějaké plnějšího žití, jako něco soukromého a původního. Tento silně sentimentální vztah k minulosti jako k pravdě, ať už smyslové nebo inteligibilní, je přes svou paradoxnost vzhledem k hrdinům, konstitutivním rysem celé stavby *1984*.

Pro Orwella je tak čas důležitý zejména jako historie umožňující rozlišovat mezi tím, co je pravda a co je lež. Postup Strany v Oceánii je ten, že se snaží zbavit lidi soukromé historie, manipulací paměti pomocí „doublethinku“ a „newspeaku“, což má mít za následek účelové konstruování historie jako

podkladu pro propagandu a stvrzování predikcí Velkého Bratra. V tomto smyslu jde o konec dějin a trvalý ireverzibilní stav podobný utopiím. Opět je tu ale problém neúplnosti celého projektu. Oceánie je plná předmětů z minulosti, od sešitu, do kterého si Winston Smith začne psát deník, přes těžítka a postaru zařízený pokoj nad vetešnictvím, kde se schází s Julií, až po panelové sídliště, kde bydlí. Špína sídliště je figurou úpadku, sešit s jemným papírem a skleněné těžítka jsou figurami staré dobré řemeslné manufakturní práce. Jsou to připomínky doby, kdy byly věci včetně sexu pravé a používala se k jejich pojmenování pravá slova, podobně jako pravé víno, či pravé cigarety, které Smith dostane při audienci u O'Briana, jsou kontrastovány s ginem, cigaretami i sídlištěm Vítězství, které se nedají pít, vysypávají se a rozpadají.

Podobně je Orwellův text plný dat. Smith se narodil kolem roku 1948, děj příběhu se odehrává patrně v roce 1984, s plným provozem Newspeaku se počítá v roce 2050. Všechna data se vztahují k roku 1948, kdy Orwell román psal, a 1949, kdy vyšel. Přestože by měla zmizet historie a nastat konec dějin, Orwell podržuje minulosti jako autentický stav před nástupem Strany (a to dokonce i v názvu románu), a přes přítomný rok (1984) se vztahuje až k vcelku vzdálené budoucnosti, kdy má konec dějin nastat. Tento mezistav je právě to, co utopické texty, jak jsme je probrali vzhledem k okamžitosti jejich ustavení, neznají.

### 5.3 shrnutí

Markýz de Sade umísťuje hrad Silliny ve svých *120 dnech Sodomy* na takové místo, které není. Ohraničuje prostor velmi podobně tomu, jak jsme to viděli u našich utopických autorů. Přesto se běžně nevyskytuje v utopických kánonech. pokud by byl uzavřený prostor a čas bez událostí konstitutivní pro utopie, museli by tvůrci kánonů buď přistoupit na to, že do nich patří, nebo se vzdát představy uzavření jako konstitutivního rysu utopie. Tentokrát nejde o pouhou podobnost fikce s jinou fikcí, tedy ono ne-místo, jak si ho představuje například Hutchinson. Podobnost s ne-místem ostrova Utopie nebo Bensalemu zde přes rozdíl v tom, že život na tomto hradě je časově omezen jedním rokem, tedy není trvalý jako v případě kanonických utopií, spočívá v ohraničování a



vyčlenění prostoru z kontextu okolního světa. Sade v tom postupuje zcela v duchu našich utopistů.

Za městečkem Baste „mineme určité místo, kde cesta končí“.<sup>104</sup> Dál je třeba projít pěšky hustým lesem cestou, bez průvodce neprůchodnou. Jeden z pořadatelů, Durcet, jemuž v těchto hvozdech patří pozemek, zde nechává přebývat uprchlé trestance s rodinami, kteří jsou tu v běžném životě uhlíři a myslivci. Pro tentokrát jim ale rozdá zbraně a nechá je střežit toto už tak nepřístupné místo. Mají za úkol nikoho nepustit do zámku a „tento úkol horlivě plní“.<sup>105</sup> Zámek Silliny „je obehnan třicet stop vysokým zdívkem, za nímž zeje hluboký vodní příkop“.<sup>106</sup> Když jsou všichni obyvatelé zámku uvnitř, nechá Durcet ještě vyhodit do vzduchu most spojující zámek s přilehlým kopcem. „Tím bylo komukoli cizímu znemožněno dostat se k sídlu.“<sup>107</sup> To však stále není dost, je potřeba pokračovat v zabezpečování. „Vévodovi se to přesto ještě zdálo málo a nedostačující.“<sup>108</sup> Obhlédne okolí a rozhodne se ještě nechat zazdít všechny dveře do budovy. Podobně jako u ostrova Utopie vrší Sade jednu překážku za druhou. Jistí se tím pro případ, že by se objevil náhodně zbloudivší cestující, což je mimo jiné i způsob objevení Slunečního města. A nakonec podobně jako v Bensalemu nestojí obyvatelé hradu Silliny o žádné vnější intervence, které by mohly mít vliv na pořádky zavedené na hradě. I čas je zde na rok pozastaven, respektive dál ubíhá ve své následnosti, co ale chybí, jsou události, tedy dějiny. Silliny jsou vytrženy ze svého kontextu.

Sadových *120 dnů* se odehrává v naplňování pečlivě připraveného kombinatorického rozvržení. A když připomeneme neukončenost tohoto textu a také jeho směřování k dokonalému uspokojení libertinské slasti, kterou můžeme klidně pojmut jako neuskutečnitelnou, nutí nás to k otázce, zda je snad Sadova kniha utopie a proč bychom měli spíše tendenci nazvat ji antiutopií či dystopií. Sklouzli bychom tím jen zpět k axiologickému hodnocení, které nemá hlubší teoretický dosah. Z hlediska strukturních podobností či podobností svého uspořádání je *120 dnů Sodomy* našim utopiím podobné natolik, abychom je k nim mohli bez problémů přiřadit. Sadovi libertini se přeci snaží o optimální

---

<sup>104</sup> Sade, Donatien-Alphonse-Francois markýz de. *120 dnů Sodomy*. Přel. A. Wolf.

Bratislava: Cesty. s. 26.

<sup>105</sup> Ibid., s. 26.

<sup>106</sup> Ibid., s. 26.

<sup>107</sup> Ibid., s. 28.

<sup>108</sup> Ibid., s. 28.

uspořádání. Kde jinde by mohli lépe naplňovat lidský (libertinský) cíl, kterým je zde maximalizace, či dokonce optimalizace slasti ze sexuálního styku, přesněji řečeno jde o spáchání toho největšího zločinu či nejhoršího hříchu. Kombinatorika tohoto postupu, kterou Barthes nachází i u Ignáce z Loyoly a Charlese Fouriera, je přítomna i v klasických utopiích. Zde je pro nás zajímavá právě časoprostorová podobnost s utopickými a naopak nepodobnost se zkoumanými dystopickými texty.

Konec dějin na hradě Silliny je jiný než ten u Zamjatina, Huxleyho či Orwella. Na hradě Silliny se libertini stávají součástí nového uspořádání, kdežto v našich dystopických textech je neustále přítomno pouto s minulostí, která by se mohla opět aktualizovat.

Utopie i Silliny prostě trvají v uzavřeném prostoru. Dystopie mají tendenci společenské uspořádání globalizovat. Zamjatin město sice uzavírá, ale hned k němu vytváří vnějšek, který do něj může proniknout a způsobit chaos v jinak pečlivě řízeném stroji. Jeho oddělení tak není úplné, zvláště když má v sobě nouzový východ do přírody, minulosti, Starověký dům. Huxley a Orwell rovnou mapují společenská uspořádání celé planety. Huxley nechává jen ostrovy a Orwell pro jistotu zabírá celou planetu třemi velmocemi. Kdy pozůstatky minulosti nechává skomírat uvnitř kontrolou podrobeného systému.

Sade i naši utopisté ve svém opevňování hradu Silliny neustále opakuje tentýž ohraničovací pohyb. To autoři dystopií nedělají. Důvodem jejich prostorových restrikcí je zejména technologie kontroly a ovládání, která je založena na tom, že státní uspořádání páchá násilí na lidské přirozenosti, která mu neodpovídá a naopak odpovídá tomu, co je spojováno s minulostí. Uspořádání utopií a uspořádání Sadova místo toho z této přirozenosti vychází.

Můžeme najít i parodické či přinejmenším humornější verze utopiím podobného časoprotorového uspořádání. Například Poeovu povídku *Ďábel ve zvonici*, která je (nejen) svým začátkem nápadně podobná našim utopickým textům: „Kdekdo celkem vzato ví, že nejznamenitější obec na světě je – či bohužel *byla* – holandský městys Vondervotteimittiss. A přece vzhledem k jeho poněkud zastrčené poloze – leží dosti daleko od hlavních cest – jej patrně jen velmi málo mých čtenářů navštívilo.“<sup>109</sup> I následující postup popisu vesnice, která

---

<sup>109</sup> Poe, Edgar Allan. *Ďábel ve zvonici* in Jáma a kyvadlo a jiné povídky. J. Schwarz. Praha: Odeon. 1975, s. 346.

je generovaná podle tvaru a funkce hodin, jak napovídá již její název (Wonder what time it is), je utopiím dost podobný, přesto nevím o případě soupisu utopií, kde by tato povídka figurovala. Vesnice je stále taková, jaká byla při svém založení, takže se také vymyká časovosti událostí. Po tom, co je do řádu vesnice, jehož součástí je kontrolování odbíjejících hodin na kapesních hodinkách místními mužskými obyvateli, vnesena nepravidelnost, kdy ve dvanáct odbije zvonice třináctkrát po zásahu pitvorného cizince, celé uspořádání se hroutí. A přece i tento text bychom mohli označit za opak utopie, je-li v něm utopický časoprostor rozložen. Těžko bychom ale hledali spojitost s dystopickými texty, které jsme vybrali. Původ podobnosti utopických textů musíme hledat ještě jinde než v konci dějin či mimo-událostním čase a uzavřeném místě mimo kontext. Musíme se ptát, odkud a proč se v textech tyto symptomy vzaly. Podle jakého pravidla jsou uspořádávány a od jakého bodu se toto uspořádání rozvíjí.

## 6. Uspořádání, stroje

### 6.1 komparace

V této kapitole se pokusíme syntetizovat poznatky o příslušných textech probírané v jednotlivých kapitolách. Členění zachováme pro přehlednost stejné jako v kapitolách předchozích. Z jednotlivých faset zarámování, prostoru a času se pokusíme vyložit uspořádání jednotlivých textů. Pokusíme se odhalit stroje, které je produkují. Vracíme se nyní také k problému šachu jako analogie použité ve dvou stěžejních textech, *Utopii* a *1984*. Roland Barthes píše o Charlesi Fourierovi, který pro vysvětlení svého postupu distribuce vášní použil šachovou analogii:

*Tyto tři vášně [disidenta, komposita, varianta] jsou formální: jakkoli jsou zahrnuty do utříděného systému, zajišťují jeho fungování („mechaniku“) či ještě přesněji jeho hru. Srovnáváme-li souhrn vášní s karetní či šachovou hrou (což Fourier učinil), potom jsou tři distributivní vášně celkově vzato něco jako pravidla této hry, ..., „brilantních a nespočetných kombinací“. Právě tato pravidla hry (tyto formální, distributivní vášně) společnost odmítá: produkují (a to je hlavní znak jejich skvělosti) „charaktery, které jsou obviňovány ze zkaženosti a označovány jako libertinské, zvrhlé, atd.“: co vytváří ten nejvyšší stupeň nemorálnosti, je podobně jako u Sada syntax, a nic jiného.<sup>110</sup>*

Podobně jako to činí Barthes, pokusíme se i my poodhalit pravidla či pravidelnosti uspořádávající zvolené texty. A nakonec budeme moci rozhodnout o tom, v jakém vztahu k sobě jsou tzv. utopie a dystopie z hlediska jejich uspořádání.

---

<sup>110</sup>

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Přel. J. Fulka. Praha: Dokořán. 2006. s. 101.

### 6.1.1 More

Utopus přichází do Abraxi a činí z ní teritorium, oblast či prostor, který bude strukturován. Část z něj oddělí, aby mohl vytvořit ostrov Utopie<sup>111</sup>, ale z původního teritoria Abraxi nezbude nic, je dokonale rozděleno a zahlazeno. V letopisech se uchovává jen jako teritoriální vymezení, prázdné místo či „nulový bod“ Utopie. Radikální řez krále Utopa, oddělující ostrov kanálem provedeným jeho poddanými, a nová konfigurace, kterou je dokonalé uspořádání, a tím i ustavení „nejlepšího“ státu, se dějí jako by simultánně. Není tu žádné přechodné období, kanál je vykopán v „neuvěřitelně“ krátkém čase, města stojí, ostrov je opevněn skalami. Uspořádání je simultánní a neponechává žádný přebytný prostor, který by mohl patřit minulosti, minulému uspořádání. Nikdo se neptá, jak mohli poddaní a zároveň již sobě rovní občané utopie tak rychle prokopat kanál skálou, která ostrov obemýká, a jak hluboký kanál je.

V tomto simultánním ustavení utopie můžeme sledovat dva pohyby, jeden kopíruje představování si, druhý kopíruje sukcesivní uspořádávání jazyka. Jeden je modem „výpovědi“, druhý je modem „vypovídání“. Davisem oddělovaný sen, tj. fikcionalita a dokonalost, tj. totalita jsou vlastně obě modem „vypovídání“. Davisovi uniká, že proces „vypovídání“ je nutně sukcesivní, a proto nikdy ne úplný. A proto jako by More pro jistotu neustále kompulzivně opakoval tentýž pohyb. Oddělení ostrova, obestoupení mořem plným nástrah pod hladinou, ohrazení útesy a skalami, opevnění vstupu do laguny a skalisek, obezdění měst, obestavění zahrad bloky domů. Zde se More v popisu ochranných a obytných rekvizit zastavuje, o vnitřním vybavení se nedozvíme, je to utnutí, nikoli závěr z něčeho nutně vyplývající. Lidé pracují pouze šest hodin denně a zbytek mohou věnovat spánku, studiu, hrám, společnému jídlu, vzdělávání se v řemeslech. Výčet opět musí být utnut, není tu žádné poslední rozdělení času mimo práci. Hra podobná šachům, ctnosti/nectnosti, jasně ohraničuje jednu i druhou skupinu lidských vlastností, v řádu simultaneity, ale More je nemůže vyjmenovat. Jelikož však sukcesivní proces „vypovídání“ se svou tendencí, která vytrhává jednotliviny ze simultaneity a klade je za sebe v uspořádání, nemůže nikdy dosáhnout vytčeného cíle, nejde koherentně uzavřít.

---

<sup>111</sup> Zde bychom možná mohli mluvit o detereitorializaci teritoria Abraxi a reteritorializaci ostrova Utopie.

Tyto dva pohyby nesmíme zaměňovat s distinkcí utopických textů a utopického impulzu, jak jsme si je představili v úvodu. Ani jeden z pohybů není prospektivní ve smyslu předpovědi a inovace. Oba tyto pohyby jsou restriktivní, jeden v řádu simultaneity a druhý v řádu sukcesivity. První má iluzivní charakter úplnosti, je snem o definitivním a neměnném koherentním celku. Druhý má charakter kompulzivního opakování odvozovacího pravidla, které mělo přinést kýženou stabilitu. Oba vyplývají z povahy Morova, Campanellova, Baconova, ale i Sadova psaní. Domnělá „utopičnost“ jako nějaká vlastnost těchto textů tak může být hledána pouze jako nemožnost definitivního konce psaní. Tato utopičnost nespočívá v nereálnosti či prospektivnosti představ o „spravedlivé“ či „ideální“ společnosti, nýbrž spočívá v samotném uspořádání textů.

Kde je zdroj, ze kterého se všechen pohyb ohraničování rodí? Je to Morova koncepce „zdraví“. Zdraví je pro Mora „rozkoš prvního řádu“. „Míni [utopijští] tím zajisté pocít zdraví u každého jednotlivce nerušeného žádným zlem. Takovýto pocít zdraví, neohrožuje-li jej nijaká bolest, je sám o sobě příjemný, i když není uváděn do pohybu žádnou rozkoší přibranou z vnějšku.“<sup>112</sup> More vytváří binární protiklad zdraví/rozkoše a nemoci/strasti.<sup>113</sup> Zpochybňuje otázku kauzality bolesti plynoucí z nemoci nebo naopak a stejně uvažuje i v případě zdraví – jejich vztah je spíše analogický, za podstatné považuje, že jejich přítomnost je vždy současná.<sup>114</sup> Tělo si bere potraviny a nápoje za spolubojovníka, proti „ne-zdraví“, tedy nemoci/strasti. Je tedy nutné mít jich nejen dostatek, ale nadbytek. Odtud nutnost znalosti zemědělství pro všechny občany, využívání skotu místo koní, jelikož ti se nedají jíst, drůbeží farmy s mimořádnou produkcí, distribuce všech potravin po ostrově, aby nikde nebyl ničeho nedostatek, ba spíš, aby nebyl pouhý dostatek, ale přebytek.

Tělo je zdravé ze sebe sama. Proto je potřeba se co nejvíce separovat. Neustálé ohraničování sleduje právě tuto paranoidní snahu. I uvnitř nedobytného ostrova je třeba ohraničit města před vpádem, ale zejména před nemocnými. Špitály jsou za hradbami a jsou velmi rozsáhlé, dokonce mají zvláštní místnosti pro nakažlivé pacienty. Jsou jedinou budovou, krom jídelny, kterou Hythlodaios

<sup>112</sup> More, Thomas. *Utopie*. Přel. B. Ryba. Praha: Mladá fronta. 1978. s. 84.

<sup>113</sup> V námi užitém anglickém vydání se používá „grief“, český Rybův překlad „bolest“ podle nás nedostatečně vystihuje binaritu daných pojmů. Budeme používat pleasure-grief, slast-strast, podobně jako virtue-vice, ctnost-nectnost.

<sup>114</sup> More, Thomas. *Utopie*. Přel. B. Ryba. Praha: Mladá fronta. 1978. s. 84–86.

popisuje. Členění končí až u samostatných pokojů pro internaci zvláště virulentních pacientů, méně než jedno tělo už se oddělit nedá. Jídlo a pití však pouze odstraňují symptomy nemoci. „Nejsou totiž příjemné samy o sobě, nýbrž jenom pokud vzdorují tajně se plížící nemoci. Proto jako má moudrý člověk raději prosbami odvracet nemoci než si přát léku, a spíše zahánět bolesti než přibírat tisíce prostředky, tak bude pro něho lépe také nepotřebovat tohoto druhu rozkoší, nežli se jimi utišovat.“<sup>115</sup> Tělo potřebuje profylaxi skrze duši. „Duši přiznávají [utopijští] rozum a ono sladké potěšení, které se rodí z pozorováním přírody. K tomu přidávají půvabnost vzpomínky na život dobře prožitý a nepochybnou naději v budoucí dobro.“<sup>116</sup> Největší duševní slastí je „vykonávání ctností“ a „vlastní vědomí, že žijeme dobře“.<sup>117</sup> Na jedné straně je tu nadprodukce k ochraně těla, na druhé straně duše, která se vzhlíží v tomto těle, neboť jiná příroda v *Utopii* není, a pomocí rozumu volí ctnost, čímž brání nestřídmosti. To je stroj, který stále stejným pohybem tká *Utopii*.

### 6.1.2 Campanella

Podobně jako je *Sluneční stát* uspořádáván skrze astrologickou predikci, tak je i rozhovor mezi janovským námořníkem a velmistrem řízen určitým předjímáním odpovědí v otázkách. Jako by všechno muselo být předem připraveno, aby se to mohlo plausibilně aktualizovat. Campanellovo uspořádání má tak poněkud kosmologický rozměr. Nejpatrněji čitelný je v analogiích mezi uspořádáním vesmíru se Sluncem a oběžnicemi a uspořádáním Slunečního města a životních cyklů jeho obyvatel. Je to velká analogie člověka, lidského společenství a kosmu. To výmluvně ilustruje třeba proces učení: „Po uplynutí prvního roku a před počátkem svého třetího roku učí se děti mluvit a abecedě na zdech, chodíce sem a tam“.<sup>118</sup> Jen připomeňme, že zdi jsou vpouklé a chodba obkružuje kopec jako torus. Jedinci se tak podle svého věku a nadání vyskytují na přesně určených drahách uvnitř města. Nejvýše stojí HOH neboli Slunce, autokrat, který dosahuje svého postavení skrze míru svého vzdělání. Celý systém

<sup>115</sup> More, Thomas. *Utopie*. Přel. B. Ryba. Praha: Mladá fronta. 1978, s. 86.

<sup>116</sup> Ibid., s. 84.

<sup>117</sup> Ibid., s. 85.

<sup>118</sup> Campanella, Tommaso. *Sluneční stát*. Přel. M. Ryšánek. Praha: Jan Laichter. 1934, s. 11.

se jeví celistvě, zvláště pak když Campanella eliminoval problém partnerského soužití a soukromého života vůbec a z nich vyplývajících konfliktů tím, že vše, včetně organizování pohlavních styků a kombinací partnerů, podřídil astrologickému plánování. Mimo sexuální styk je povoleno se platonicky vztahovat ke komukoli, nesmí to však přejít do narušení optimálního uspořádání.

V kontrastu s touto precizností jsou Campanellovy výčty jednotlivých úřadů, jako například: „Jest u nich tolik úřadů, kolik máme jmen ctností. Jest tam totiž u nich úřad zvaný Velkomyslnost, Statečnost, Cudnost, Štědrost, Spravedlnost (trestní i občanská), Dovednost, Pravda, Dobročinnost, Vděčnost, Veselost, Činnost, Střídmost atd.“<sup>119</sup> Zde si povšimněme zejména „Činnosti“, která souvisí s neprovozováním sedavých her. Obyvatelé Slunečního státu provozují pouze hry v pohybu. Církumferický pohyb jako by se nesměl zastavit, jako by se tím mohla narušit ona bazální analogie a systém se zhroutit. Druhou věcí, na kterou musíme upozornit, je fakt, že výčet není úplný. Ačkoli vědní obory a úřady pro ně mají konečný výčet, není pro své zakončení „další“ vyčerpávající.

### 6.1.3 Bacon

V *Nové Atlantidě* můžeme odlišit dvě různá uspořádání. Jedno bensalemské a druhé Šalamounova domu. Způsob, jakým je Bensalem spravován, je popsán oproti Šalamounovu domu velmi úsporně. Je to monarchie, jejíž státní uspořádání má zdánlivě jediné vymezení a tím je uzavření a skrytí se světu. Měl by zde patrně probíhat obchod v rámci ostrova, který by byl ovšem v případě, že by Šalamounův dům poskytl veškeré znalosti o výrobě potravin a nápojů, kterými disponuje, nejspíš zbytečný. Společenské uspořádání používá však pozici krále nebo kupce pouze jako indexy. Skutečný princip Bensalemu je popsán v Rodinné slavnosti, rodinné funkce jsou určujícími charakteristikami společenského statusu. Zde se rozvíjí základní pojem fungování společnosti v *Nové Atlantidě*, kterým je *zvyk*. Zvyk je tím, co uspořádává společnost. Co míní Bacon zvykem, se dozvíme přesněji v jeho esejí O zvycích a výchově. Ten Bacon začíná takto: „Člověk uvažuje převážně tak, jak to vyhovuje jeho přirozeným sklonům; vyjadřuje se a

<sup>119</sup>

Campanella, Tommaso. *Sluneční stát*. Přel. M. Ryšánek. Praha: Jan Laichter, 1934, s. 10.



mluví podle toho, co umí a co mu vštípili; jedná však vždycky tak, jak mu káže zvyk“.<sup>120</sup> Přestože lidé všemožně slibují, vedou si posléze stejně jako před tím, „jako kdyby to byla neživá zjevení a stroje, kterými pohybuje pouhé kolo zvyku“.<sup>121</sup> „A protože je tudíž zvyk nejvyšším správcem lidského chování, měli by se lidé ze všech sil snažit, aby jejich zvyky byly co nejlepší.“<sup>122</sup>

Bensalem disponuje nejlepšími zvyky, proto je Solamonou konzervován z obavy před cizími „novotami a směsicí mravů.“<sup>123</sup> Pokud aktér popisuje at' už sám, či skrze rozhovory s obyvateli Bensalemu jejich společnost, činí tak skrze popis zvyků. Když loď připluje k ostrovu, rozebírá ošacení, způsob komunikace, to, jak se lidé a parlamentář chovají, jaké protokolární a zvykové figury provádí. Při rozhovoru v Domě cizinců jsou námořníci neobyčejně dvorní vůči zástupci Bensalemu. Nejpropracovanějším popisem je ovšem Rodinná slavnost, v níž se stroj uspořádávající optimální zvykové uspořádání rozjíždí naplno. „Je to náramně ryzí, bohulibý a úctyhodný obyčej, v němž se zračí všechna dobrota, pro tento národ tak typická.“<sup>124</sup> Přitom jde pouze o patriarchální stvrzení superiority muže, který dá život třiceti potomkům (kteří jsou naživu a starší tří let). Na státní náklady je mu vystrojena slavnost, z čehož je patrné, že Bacona ekonomická problematika spíše nezajímá, než že by ji nestihl probrat.

Slavnost je popisována mimořádně detailně. Otec zvaný Trisan si vezme k sobě tři přátele dva dny před zahájením slavnosti a řeší spory a udílí rady a příkazy podřízené rodině.<sup>125</sup> Dále se rozvíjí klasifikující popis oddělující od sebe různé zvyky a role. Slavnost se děje v ohraničeném prostoru jídelního sálu, ze kterého je vyloučena matka, která smí sledovat slavnost z jakési kukaně či kruchty vedle křesla Trisana na vyvýšeném podiu, aby ji nikdo neviděl, patrně proto, aby nebyl narušen dojem hierarchického stromu rostoucího z jediného kmene, otce. Toto vyloučení matky není v textu nijak vysvětlováno, přestože je v Bensalemu přísná monogamie a dalo by se předpokládat, že postavení rodičů je tím vzájemně odpovídající. Dále je rozvíjen počet poklon, různé instrumenty, institucionalizované promluvy, barvy apod. Oslava je striktně patriarchálního rázu. Neustálé rozvíjení

---

<sup>120</sup> Bacon, Francis. *Nová Atlantida a Eseje*. Přel. A. Bejblík. Praha: Mladá fronta. 1980, s.

83.

<sup>121</sup> Ibid., s. 84.

<sup>122</sup> Ibid., s. 84.

<sup>123</sup> Ibid., s. 22.

<sup>124</sup> Ibid., s. 25.

<sup>125</sup> Podobnost s čtyřmi libertiny ve *120 dnech Sodomy* můžeme označit za čistě náhodnou, chceme-li.

zvyků slavnosti končí provozováním tance a dalších obvyklých zábav, tímto se rozjetý stroj, jak jsme to viděli dříve, sám nezastavuje z logických příčin, ale nechává se plynout do ztracena, poukazem na něco „dalšího“, co již není blíže rozebíráno. Navíc je celý Bensalem vlastně jen nekonečný koloběh těchto slavností. Když se aktér baví o slavnosti s židovským kupcem, dozvíme se, že: „Není pod nebesy národa, jenž by žil ve větší cudnosti než bensalemští; a jenž by byl stejně prost špatností a hanebností jako oni“.<sup>126</sup> Tato cudnost je analogická s nejlepšími zvyky, neboť cizoložství je například „odporný návyk na změnu“.<sup>127</sup>

Celý Baconův postup, respektive pohyb stroje uspořádávajícího Bensalem lze ilustrovat na vzájemném výběru manželů. Aktér se explicitně odvolává na Mora a jeho nárok na vzájemné prohlédnutí si potenciálního partnera pro manželství. Toto aktér odmítá jako nevhodné z toho důvodu, že po takové intimitě je nevhodné možného partnera odmítnout a tím ho zostudit. Jeho řešení je poněkud bizarní. Místo aby se sledovali potenciální partneři sami, delegují svého přítele v případě mužů či přítelkyni v případě žen a ten či ta poté tajně sleduje potenciální protějšek koupající se ve speciálně upravených lázních *Adama a Evy*. Tento postup považuje aktér za mnohem „slušnější“.<sup>128</sup> V této inovaci můžeme vidět analogii s celým fungováním Bensalemu i Šalamounova domu, když aktér říká, že je Bensalem zrcadlem, je tím míněno spíše právě toto kradmé pozorování, empirické zkoumání odněkud zvenčí. V tomto případě posouzení od nezainteresovaného pozorovatele. Přehlíží se ovšem fakt, že takhle vždy něčí nejlepší přítel viděl jeho (potenciální) nahou manželku (manžela) a na jeho doporučení je pak sňatek patrně uzavřen či nikoli. To lze těžko pokládat za akceptovatelné řešení příčiny, kterou byla neslušnost někoho odmítnout přímo pro jeho vady, takto se děje totéž pouze insitucionalizovaně.

Druhým uspořádáním, na které je běžně upírána mnohem větší pozornost a které jsme již částečně probírali ve vztahu k rámcům a k času, je Šalamounův dům neboli Kolej šesti dnů. Je to instituce provozující empirická zkoumání „všech věcí“, na jedné straně zkoumá věci už stvořené, na druhé pak poznatky dokonce slouží i produkci, otázkou je, jestli nových, rostlin a organismů. Popis vymožeností je rámován zmínkami o zvycích, které lidé dodržují ve vztahu k

---

<sup>126</sup> Bacon, Francis. *Nová Atlantida a Eseje*. Přel. A. Bejblík. Praha: Mladá fronta. 1980, s.

<sup>127</sup> Ibid., s. 30.

<sup>128</sup> Ibid., s. 31.

Otcům Šalamounova domu, a zvycích, které provozují samotní Otcové. „Smyslem naší instituce je poznávat příčiny a skryté pohyby věcí; a rozšiřovat hranice lidského panství na všechny myslitelné věci.“<sup>129</sup> Otec začne rozvíjet monumentální stromovou strukturu všech experimentálních postupů, které používají. Vyjmenovává jeskyně, umělé hory, vodní nádrže, sady apod. a všechno dále dělí do ztracena pomocí formule „a další“. Modifikují barvy, tvary i zvyky živých tvorů, kříží je a zjišťují, z jaké hmoty, jací tvorové vznikají. Bylo zbytečné všechno opakovat. Uspořádání vědění se děje skrze stále detailnější klasifikaci, která má stromový charakter, cílem je vytvořit úplný strom, který pochopitelně vychází z Boha. Metoda instituce je dokonale objektivní a mezi dosažením cíle všeho vědění jako by stál pouze čas. Otázkou však zůstává, zda jsou ony „všechny myslitelné věci“ konečné, rozhodně je neukončený jejich popis. Jisté je, že větve stromového popisu končí nějakým „a tak dále“. Když se Otec dostane k popisu personální struktury Šalamounova domu, skončí výčet, v němž počty jednotlivých pracovníků s rozmanitými funkcemi jsou násobky tří, přičemž většinou jsou to právě tři pro každou funkci. Instituce má být racionálně efektivně rozvržena do jakéhosi manufakturního mechanismu, kdy jedni se starají o praktické aplikace, jiní shromažďují poznatky z jiných zemí a jiní zas pronikají hlouběji k podstatě nebo axiomatizují poznatky. Výčet je zakončen učedníky, kteří mají postupně nahradit Otce a služebníky, muže i ženy v neurčeném počtu. „Neboť, abys rozuměl, mnohé z toho, o čem jsem se již zmínil, se běžně užívá po celém našem království; pokud jsme to vymysleli my, ponecháváme si ovšem vzorky a postupy.“<sup>130</sup>

#### 6.1.4 Zamjatin

Zatímco u Bacona můžeme hovořit o dvou uspořádáních, která spolu nesoupeří a z určitého pohledu je můžeme chápat jako jedno, u Zamjatina je situace podstatně odlišná. Dynamika *My* je postavena na dvou různých strojích produkujících dvě různá uspořádání. Na jedné straně je tu „tayloristické“

<sup>129</sup> Bacon, Francis. *Nová Atlantida a Eseje*. Přel. A. Bejblík. Praha: Mladá fronta. 1980, s.

33.

<sup>130</sup> Bacon, Francis. *Nová Atlantida a Eseje*. Přel. A. Bejblík. Praha: Mladá fronta. 1980, s.

37.

uspořádání Jednotného státu, na druhé (znovu)uspořádávání „duše“ D-503. Namísto kompulzivního opakování téhož pohybu tu máme co dělat s binární opozicí fungující na bázi „vyloučeného třetího“.

Jednotný stát je podle D-503 derivován z jednoduché maximy: „Láska a hlad vládnu světem.“ Hlad byl vyřešen snížením populace v důsledku 200 let trvající války a přechodem na „naftovou potravu“. Nepravidelnost lásky byla vyřešena vypracováním plánů sexuálních interakcí pro každého člena společnosti za základě jeho hormonální analýzy. Používání slov jako *láska* často vede k pochybným interpretacím. Je zřejmé, že v Zamjatinově textu je láska i v jejím znovuprobuzení se v „duši“ D-503 pouze sexuálním chtěním, které je ovšem majetnické v tom smyslu, že oproti mechanizovanému sexuálnímu kalendáři stojí akt mezi dvěma jedinci, kdy si jeden dělá na druhého výhradní nárok. Odtud záchvaty žárlivosti a opakování přivlastňovacího zájmena *můj* jakožto projevu jakési kvaziautentické subjektivity, „duše“.

Wegner interpretuje *My* skrze graimasovský generický čtverec.<sup>131</sup> Nebudeme detailně probírat celé jeho pojetí, ale poukážeme na to, že na jednom vrcholu spojuje „svobodu“ a „subjekt–touhu“, proti kterým staví „štěstí“ a „objekt–kolektiv“. Jednotliví členové Jednotného státu, tedy spíše města jsou ale diverzifikováni a klasifikováni písmenem a číslem.<sup>132</sup> Je zřejmé, že mluví-li Wegner o svobodě subjektu, jde o poněkud konfušní významovou hru. Svoboda v Zamjatinově pojetí znamená svobodné rozhodování, respektive právo na chybné rozhodnutí. To je tím, co Jednotný stát eliminuje skrze důslednou organizaci, rozhodování už je pouze stvrzováním rozhodnutí, které učinil nějaký správní aparát personifikovaný v Dobrodíteli.

Wegner ve své podrobné analýze poukazuje na to, že v *My* není jen sporem mezi Jednotným státem kolektivní organizace spojené s bezpečím a štěstím a Mephi, lidí žijících mimo město asociovaných se svobodou rozhodování. Hovoří o hře „možných světů“ a tvrdí, že je přítomna výsledná syntéza v tom, co říká postava I-330, že žádná revoluce není poslední, jako není poslední číslo, z toho vyvozuje Wegner podobnost s „permanentní revolucí“, syntézu energie a entropie, dvou principů, které Zamjatin v *My* explicitně formuluje. Tento princip

<sup>131</sup> Wegner, Phillip E. *Imaginary Communities. Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*. Berkeley: Univ. of California Press. 2002.

<sup>132</sup> V originále je použito dvou různých písemných zápisů cyrilice a latinky.

„nekonečné revoluce“, neustálého dialektického boje mezi energií a entropií, pojmenovává Wegner jako utopický. My k tomu můžeme jen říci, že přestože je Wegnerova analýza dosti podrobná, pojem *utopie* nijak nevyjasňuje a pracuje s ním stejně konfuzně jako mnohé jiné. Proč by měla být koncepce světa, ve kterém veškerý dějinný pohyb určuje konflikt energie a entropie, utopická? Rezultátem je, že zde máme co dělat s jistou koncepcí dějin a použitím slova utopie nám v tomto případě nic nepřináší.

Pisatel deníku je od začátku gramatickou strukturou jazyka nucen používat první osobu singuláru, i když velebí kolektivní „my“ Jednotného státu. Tato inkonzistence je něčím novým ve srovnání s texty, které jsme analyzovali dosud. D-503 se v posledním zápisu podivuje, jak to všechno mohl napsat, takže predikovaného vzkazu jiným civilizacím není dosaženo je a není. Jednak je to zpráva, která ukazuje možnost odboje, jednak je tento odboj potlačen.

#### 6.1.5 Huxley

Fredric Jameson *Krásný nový svět* Aldouse Huxleyho z antiutopií vyčleňuje s poukazem, že jde spíše o kritiku mediálního světa a masové kultury své doby.<sup>133</sup> Kagarlickij v něm zase vidí aristokratickou, tedy reakční, ale přesto kritiku sílicího fašismu. Výstavba románu poněkud připomíná Zamjatina a Orwella, ale pouze z části. Postavy Marx a Helmholtz jsou kvůli své společenské nepřizpůsobivosti deportovány kamsi na ostrov, místo mimo civilizaci, nejsou násilně asimilovány jako D-503 nebo Winston Smith. Divoch John, který přichází z rezervace do civilizace, končí život sebevraždou, neboť není s to ji snést, její pronásledování i v jeho útočišti na majáku, kam se před ní hodlal skrýt. Pronásledován je lačnými diváky a mediálními štáby, nikoli nějakými represivními složkami, takže je zřejmé, že Kagarlickij ve své poznámce míří poněkud mimo.

Podíváme-li se na konstrukci Huxleyho společnosti, zjistíme, že ústřední heslo „Komunita–Totožnost–Stabilita“ není zcela koherentní s uspořádáním

---

<sup>133</sup> Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London, New York: Verso. 2007, s. 202.

společnosti.<sup>134</sup> Komunita není nijak celistvá, jelikož každý si hledí především spotřeby, vlastního sexuálního ukájení a užívání medikace. Komunitu je dosahováno pomocí predestinace. To je pásová výroba jedinců pomocí multiplikace embryí z oplodněných vajíček s následnou kultivací plodů za účelem odstupňování mentálních kompetencí na škále od alfa po epsilon. O „Totožnosti“ ve smyslu stejnosti nemůže být řeč. Neprovádí se unifikace jedinců, ale jejich výroba přesně podle společenských potřeb. Participace na komunitě každého jedince je potom zejména sexuálního rázu. Takovýto tovární model společnosti s aluzí na Henryho Forda má zaručit trvalou stabilitu celosvětových společenských poměrů. Predestinace jednotlivých kast zahrnuje i programovanou nenávisť vyšších vůči nižším, nižší nejsou mentálně schopni pochopit ani revoltu. Nespokojenost a odpor vůči zřízení je privilegiem nejvyšší kasty alfa či alfa plus. Pokud jsou tito lidé uznáni za společensky nevhodné, jsou deportováni na ostrovy, kde si žijí mezi podobnými jedinci mimo civilizaci. Jedinci si nejsou rovni, nejsou homogenním celkem, jak to například evokuje Zamjatin. Lapidárně to můžeme vyjádřit, že jsou sice produkováni stejným mechanismem, ale nejsou mechanismem ve smyslu taylorismu, jsou spíše jakýmsi sexuálně-spotřebním agregátem, kde všichni náleží všem, jak sami hlásají, ale zase ne tak docela.

Ústřední roli v Huxleyho textu hraje jakási karnevalovost. Tu badatelé spojují spíše s Morovou *Utopií* a použitím zlatých nočníků. V *Utopii* má ale zlato dost ambivalentní funkci, jednak je symbolem poroby, který je vysmíván, jednak zlaté nočníky fungují jako velmi dobrá jistina, ve smyslu, jakým jsme vykládali kompulzivní ohraničování zdraví. U Huxleyho jsou společenské zvyky pervertovanými zvyky. Pokud muž poplácá ženu po hýždích, je to vyjádření nanejvýš pečlivého lpění na společenských konvencích. Kina produkují jen pornografii. Lidé se o sobě vzájemně vyjadřují jen vzhledem ke své sexuální funkci jako o „pneumatických“.<sup>135</sup> Promiskuita je společensky vyžadována.

---

<sup>134</sup> Úmyslně budeme používat „totožnost“ jako překlad „identity“ namísto identita, jelikož principiálně má jít o identičnost jedinců a nikoli o identitu jedince.

<sup>135</sup> Zde je pochopitelně nutno upozornit, že v pozadí všech námi probíraných textů je patriarchální struktura, snad jistě změny u Campanelly. Huxley striktně dodržuje patriarchální uspořádání společnosti. Za pneumatické jsou označovány pouze ženy, přesto, že by i ty měly být rovny mužům v požadavku Totožnosti. U Morea je rovnost mužů a žen sice deklarována, ale zejména u zákonů regulujících sexualitu tato rovnost poněkud mizí, také syfogramti sice manželky, které mají jisté pravomoci, avšak samy syfogramtem být nemohou. U Campanelly vládne HOH, který distribuuje všechnu činnost bez rozdílu pohlaví, je to ovšem mužská pozice. U Bacona je situace evidentní z „Rodinné slavnosti“, při které je glorifikován otec a matka skryta. U Zamjatina, Huxleyho i Orwella je žena objektem vášně nebo matkou.

Divoch John ve svém soukromém odboji neustále volá po cudnosti a cituje Shakespeara. Z tohoto kontrastu je jasné, že uspořádávání společnosti Světového státu není nijak podobné uspořádávání utopií, jak jsme je probírali. Huxley pouze převrácením vytvoří karikaturu dobově běžných společenských poměrů, popřípadě náznaky a zárodky změn extrapoluje jako varovnou předpověď zhouby civilizace.

#### 6.1.6 Orwell

V Orwellově románu obdobně jako u Zamjatina prochází hrdina odbojnou fází, která končí jeho asimilací státním systémem. Text *1984* můžeme rozdělit na tři části. První je sentimentální milostná romance končící zatčením. Druhá je věznění, mučení, výklad systému a hrdinova „reintegrace“. Třetí je potom dodatek o newspeaku. My se zaměříme zejména na druhou a třetí část jevící se relevantnější pro naše srovnávání. K první části jen připomeňme, že tajné schůzky Smithe a Julie probíhají v pronajatém pokoji z historie před Oceánií. Akcentují zejména soukromí ve dvou a zvýšený prožitek ze sexuálního styku, který je Stranou potírán, aby se soulož stala prostým rozmnožovacím aktem bez emocí. Julie přináší pravou kávu, cukr a podobné komodity. Ty fungují jako sentimentální emblémy plného či „pravého“ života, svou plnou vůní a chutí, oproti tomu vše, co produkuje Strana, jako gin, cigarety Vítězství, atd. jsou prezentovány jako nechutné nebo poněkud disfunkční. Tyto rekvizity ilustrují zhoubnost společenské systému Oceánie na nedostatku, rozpadu a nekvalitě.

Smithovo věznění a mučení O'Brianem v druhé části představuje duální strukturu, podobně jako rozhovory utopických aktérů a průvodců. Rozdíl je pochopitelně ve způsobu vyprávění v třetí osobě. Smith je vězněn v Ministerstvu Lásky a má být znovu asimilován státním systémem. Jeho „reintegrace“ má tři stupně. Prvním stupněm je konformita tělesná, sociální chování a poslušnost. Na tu je zaměřeno fyzické mučení, aby zlomilo tělesný odpor. Druhým stupněm je konformita či podřízení vědomí či volního a racionálního myšlení. K němu slouží doublethink a newspeak. Mučení probíhá pomocí kladení otázek za použití elektrických šoků. Cílem je podrobení si jedincova uvažování, aby přistoupil například na to, že  $2 + 2 = 5$ , což pro Orwella symbolizuje emblém evidentního

nesmyslu a manipulace s fakty. Posledním stupněm je reintegrace „nitra“, jde vlastně o emocionální identifikaci se stranou v podobě Velkého bratra. Do této sféry patří láska, Smith má Velkého bratra doslova milovat.

Toto rozčlenění ukazuje hned několik podstatných věcí. Orwell postuluje podobně jako Zamjatin jakési „nitro“ fundující autentické prožívání jedince. V případě Zamjatina je odstraněno „vyoperováním fantazie“, u Orwella je Smith zlomen tím, že tváří v tvář své největší fobii z krys zradí city k Julii a následně se zamiluje do Velkého Bratra. Toto „nitro“ se úzce váže k paměti a sentimentalitě. Vážou se na něj tudíž autentické (nemanipulované) prožitky ze „staré dobré“ kávy a podobně. Celý Orwellův stroj Oceánie směřuje k totální kontrole, která je kontrolou „nitra“ – nejde tedy o rozvíjení státního uspořádání analogicky k lidské přirozenosti, ale o její manipulaci a znásilnění.

Poslední částí románu *1984* je dodatek s názvem Principy newspeaku. V celém románu se newspeak prakticky nepoužívá a při Smithově „reintegraci“, jak jsme právě probrali, také ne. Zůstává otázkou, je-li vlastně potřeba. Newspeak tvoří velmi redukovaný slovník vytvořený na základě angličtiny.<sup>136</sup> Významy slov jsou omezeny na jediný a ty nevhodné mají být odstraněny. Dále jsou vytvořena nová slova a nová zjednodušená gramatika. Celý tento postup má za cíl omezit či spíše znemožnit jiný způsob myšlení než v duchu Angsocu, tedy státní ideologie. Až postupným omezováním slovní zásoby, a tím znemožnění myšlení, až nakonec, „řeč bude vycházet z hrdla, aniž se na ní budou podílet vyšší mozková centra“.<sup>137</sup> Podobně jako u Huxleyho i zde je jazyk minulosti jako nějaký předmět tím, co jedince ještě drží mimo kontrolu totalitního systému. V textu o newspeaku se píše: „Například všechna slova, která se spojovala s pojmy objektivitu a racionalismu, zahrnuje jediné *oldthink*“.<sup>138</sup> Podobně jako formulka  $2 + 2 = 4$  je i původní jazyk a myšlení nositelem nezpochybnitelné objektivní pravdy.

---

<sup>136</sup> Na souvislost Newspeaku a Basic English C. K. Ogdena upozorňuje Jean-Jacques Courtine v článku: Courtine, Jean-Jacques, přel. Willet, Laura. *A Brave New Language: Orwell's Inventions of "Newspeak" in 1984* in SubStance. r.15. č.2. 1986. s. 69–84.

<sup>137</sup> Orwell, George. *1984*. Přel. E. Šimečková. Praha: Naše vojsko. 1991. s. 203.

<sup>138</sup> Ibid., s. 201.



## 6.2 shrnutí

Po celou dobu jsme používali pomocné rozlišení na utopie a dystopie. Vzhledem k tomu, že naše snažení nemělo za cíl toto rozlišení potvrdit, nebudeme tak činit ani nyní tím, že bychom postulovali nějakou utopickou a dystopickou esenci příslušných textů. Je zjevné, že tzv. klasické utopie vykazují na všech úrovních, jak jsme je postupně procházeli, výrazné podobnosti. Tou hlavní, která vlastně produkuje i ty ostatní, je podobnost v uspořádání materiálu, v tomto případě společnosti, podle neustále opakovaného pohybu podle určitého pravidla. Na této řekněme strukturní úrovni bychom vybrané texty mohli označit jako utopie právě na základě této podobnosti.

V případě hledání dalších textů, a nemuseli bychom hledat daleko, jelikož hned tři autory, Sada, Fouriera a Loyolu nabízí Barthes, bychom ale zřejmě brzy došli k poznání, že se množství textů vydatně rozrůstá, až by se nejspíš opět ono zprvu jasné kritérium postupně rozplynulo. Kdybychom tak činili na základě zdánlivě parciálních podobností v zarámování, či v ohraničování prostoru nebo v konci dějin, dostali bychom se tam, odkud jsme v tomto zkoumání vyšli. V případě tzv. klasických dystopií by bylo určení klasifikačního kritéria nebo definice ještě složitější a zcela jistě vágnější.

Z hlediska uspořádání se naše dystopické texty jeví jako souboj totalitní kontroly a autentického subjektu či „duše“. Tato autentičnost je spojována s minulostí a autoři nechávají postavy, aby se k ní vztahovaly skrze její pozůstatky, jak jsme ukázali před chvílí. Prožitky spojené s touto minulostí mají silně sentimentální a idylický ráz. U Orwella můžeme například vidět spojování jakési objektivní minulosti a minulosti osobní. „Staré“ věci jsou opravdové stejně jako události a prožitky z opravdových věcí. A zotročování obyvatel Oceánie se děje skrze manipulaci těchto jistot. U Huxleyho je jednou z těchto spojnic s minulostí Shakespeare představující emblém plného prožívání včetně trýzně, kterou nedopřává státní zřízení svým obyvatelům, tím, že je predestinuje k jejich společenskému úkolu a hlavně jim podává drogu na způsob sedativa a euforika (somu). Takže zatímco v *1984* chce autor zpátky opravdové příjemné prožitky, v *Krásném novém světě* chce autor zpátky právo rodit v bolestech a právo na duševní trýzeň. V *My* jde zase o právo na rozhodnutí a na nepravdivost či nahodilost a osobní emocionální fixaci nárokuje si druhého jedince, nějaký

privilegovaný vztah dvou jedinců. Proto D-503 nalézá svou „duši“ skrze přivlastňovací zájmena a žárlivost. Autenticita subjektu je tu tedy spojována pokaždé s něčím jiným a pokaždé je deklarována jako ta původní. Představuje určitou esenci lidské přirozenosti, která je kontrolními totalitními mechanismy odnímána. Dystopické romány, jak jsme je poznali, nejsou negací utopických systémů. Když už bychom měli hledat jejich reprezentační rámec, jsou spíše extrapolací soudobé společenské manipulace a reakcí na revoluční praxi, než odpovědí na námi rozebírané utopické texty.

Na druhé straně třeba Huxleyho text na Zamjatinův reaguje. Stejně tak Bacon na Mora. Orwell nechává O'Briena promlouvat takto: „Začínáš chápat, jaký svět vytváříme? Přesný opak hloupých hedonistických utopií, o kterých snili staří reformátoři“. <sup>139</sup> To znamená přesný opak proto, že Oceánie je založena na teroru, strachu apod., oproti harmonii a štěstí utopie. V tomto duchu jde o protiklad světa, jaký by měl být, a světa, jaký by být neměl, jak jsme ho už poznali například u Szackého a Kagarlického. To ale neznamená, že *1984* je opakem knihy *Utopie* nebo že Oceánie je opakem ostrova Utopie. Oceánie je mnohem spíše opakem toho, po čem touží Winston Smith, respektive je tím, co mu bere jeho minulost, která nabývá idylické podoby. A *1984* i *Krásný nový svět* jsou mnohem více určitou apokalyptickou vizí, se sentimentální nadějí na záchranu, než nějakou negací utopie, pokud si tu představíme jako některé z našich utopických textů.

Z tohoto hlediska je zřejmé, že se tyto texty nachází v určité blízkosti a jsou propojeny různými souvislostmi. Stejně tak bychom ale mohli tvrdit, že jsou propojeny i s jinými texty. Představovat si jejich vztah jako nějakou privilegovanou či kauzální relaci, jako tvrzení a jeho negaci by bylo vzhledem k tomu, co jsme zjistili, nepodložené. Legendy o zlatém věku, země cocaygne, tedy té, kde létají pečení holubi rovnou do úst, biblický ráj, to, čemu autoři výborů říkají utopie a dystopie, tvoří složitou síť podobností. Stejně provázané jsou ale i třeba s texty Sadovými a dalšími. Dospěli jsme tak přeci jen k nějakému jasnějšímu zjištění, že komparativní zkoumání jednotlivých děl odhaluje konkrétní propojení mezi texty a je tím jistě smysluplnější než neustálá

---

<sup>139</sup>

Orwell, George. *1984*. Přel. E. Šimečková. Praha: Naše vojsko. 1991. s. 175.

klasifikace, katalogizace a odhalování nějakého chimérické utopičnosti ve všech možných textech bez jejich podrobného rozboru.

## 7. Závěr

Naším cílem bylo nejprve kriticky rozebrat některá hlavní pojetí utopie a dystopie a následně nám šlo o analýzu jednotlivých vybraných textů a jejich diferenciální komparaci, která měla ověřit opodstatněnost používání označení utopie a dystopie, ve smyslu tvrzení a jeho popření či negace pro námi zvolené texty, vzhledem k jejich uspořádáním. Jako výchozí texty jsme zvolili: Morovu *Knížku vpravdě zlatou a stejně tak poučnou jako zábavnou o nejlepším stavu státu a o novém ostrově Utopii*, dále v textu označovanou jen jako *Utopie*, Campanellovo dílo *Sluneční stát* a *Novou Atlantidu* Francise Bacona. V další části pak *My* Jevgenije Zamjatina, *Krásnému novému světu* Aldouse Huxleyho a Orwellovo *1984*.

Mezi zvolenými teoretickými texty zástupců vlivných pojetí utopie jsme nenašli žádný, který by nám spolehlivě odpověděl na otázku po definici utopie. A ani v případě zkoumání vzájemného vztahu utopie a dystopie jsme nenašli vhodné teoretické pojetí subsumující utopie a dystopie do jedné kategorie nebo nějak ospravedlňující chápání dystopie jako protikladu či popření utopie. Nezjistili jsem tak ani, co má utopie vlastně být, ani to, zda je dystopie její negací nebo spíše popřením.

V další části jsme ukázali, že tzv. klasické utopie, jak jsme v krátkosti uváděli my, utopie, si jsou podobny v otázce pojetí času, ohraničení prostoru a neukončitelnosti výčtu jednotlivých prvků a nakonec i samotnou neuskutečnitelností svého záměru vypovědět „vše“ o nejlepší podobě státu. Nezastavili jsme se však u konstatování těchto podobností a jejich označení jako symptomů utopií, ale ukázali jsme, že tyto symptomy spojuje uspořádání jednotlivých textů a podobnost tak na vyšší úrovni pramení právě z těchto uspořádání.

Vzhledem k možnostem zkoumání textů pomocí analogie uspořádání nám odpadl problém definovat společný žánr pro vysvětlení jejich podobností a ponechali jsme tím prostor pro další hledání příbuzností mezi texty ve více směrech, než je striktní klasifikační vymezení.

Výsledek našeho snažení můžeme shrnout do zjištění, že podrobná analýza textů nepotvrdila opozitnost mezi utopiemi a dystopiemi a neodhalila ani žádné hlubší spojení na úrovni jejich uspořádání. Oproti tomu jsme našli určité

podobnosti mezi našimi utopickými texty a například *120 dny Sodomy* jako příkladem textu, který se vyskytuje mimo běžné kánony utopií. Neshledali jsme tedy průkazný důvod k tomu, pojímat vybrané utopie a dystopie na základě jejich uspořádání pod jeden žánr či v rámci nějaké jiné společné kategorie.

Místo odpovědi na otázku, jaká je vzájemná poloha utopie a dystopie obecně, jsme odpověděli na otázku, jaká je vzájemná poloha námi vybraných textů z hlediska jejich uspořádání. Ze závěrů tohoto zkoumání totiž nevyvozujeme nějaké tvrzení o podstatě utopií nebo dystopií jako námi kritizovaní autoři. Cílem bylo ukázat jejich vztahy na různých úrovních, aniž bychom předem postulovali nějaký privilegovaný vztah mezi nimi.

## Bibliografie:

### Primární literatura:

- Bacon, Francis. *Nová Atlantida a Eseje*. Přel. A. Bejblík. Praha: Mladá fronta. 1980.
- Campanella, Tommaso. *Sluneční stát*. Přel. M. Ryšánek. Praha: Jan Laichter. 1934.
- Huxley, Aldous. *Konec civilizace*. Přel. J. Kostohryz, S. Berounský. Praha: Horizont. 1970.
- Ideal Commonwealths*, ed. H. Morley, Routledge: London, 1890 (ebook).
- More, Thomas. *Utopie*. Přel. B. Ryba. Praha: Mladá fronta. 1978.
- Orwell, George. *1984*. Přel. E. Šimečková. Praha: Naše vojsko. 1991.
- Three Early Modern Utopias: Utopia, New Atlantis and The Isle of Pines*. ed. S. Bruce. Oxford, New York: Oxford university Press. 2008.
- Zamjatin, Jevgenij Ivanovič. *My*. Přel. J. Tafel, V. Tafelová. Praha: Odeon. 1989.

### Sekundární literatura:

- Aínsa, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Přel. P. Pšenička. Brno: Host. 2007.
- Albanese, Denise. *The New Atlantis and the Uses of Utopia* in ELH. r. 57. č. 3, 1990. s. 503–528.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Přel. J. Fulka. Praha: Dokořán. 2006.
- Bláha, Petr. *Zánik hřbitova skutečněných utopií*. Ústí nad Labem: Filozofická fakulta Univ. J. E. Purkyně. 2007.
- Courtine, Jean-Jacques, přel. Willet, Laura. *A Brave New Language: Orwell 's Inventions of "Newspeak" in 1984* in SubStance. r. 15. č. 2. 1986. s. 69–84.
- Davis, J. C. *Utopia and Ideal Society: A Study of English Utopian Writing 1516 – 1700*. Cambridge, New York: Cambridge University Press. 1981.
- Deleuze, Gilles. *Masoch a masochismus* in Venuša v kožuchu. Přel. M. Marcelli. Bratislava: BT, 2002.
- Deleuze, Gilles, Guatarri, Felix. *Co je filosofie?*. Přel. M. Petříček. Praha: Oikoymenth. 2001.
- Deleuze, Gilles, Guatarri, Felix. *Tisíc plošin*. Přel. M. C. Caporale. Praha: Hermann a synové. 2010.
- Deleuze, Gilles, Guatarri, Felix. *Kafka: Za menšinovou literaturu*, Přel. J. Hrdlička. Praha: Hermann a synové. 2001.
- Frye, Northrop. *Varieties of Literary Utopias* in The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society. London, New York: Methuen & Co. 1980.
- Goodey, Brian R. *Mapping "Utopia": A Comment on the Geography of Sir Thomas More* in Geographical Review. r. 60. č. 1. 1970, s. 15–30.
- Holquist, Michael. *How to Play Utopia* in Yale French Studies, č. 41 Game, Play, Literature (1968). s. 106–123
- Hutchinson, Steven. *Mapping Utopias* in Modern Philology. r. 85. č. 2. 1987. s. 170–185.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London, New York: Verso. 2007.

- Kagarlickij, Julij Iosifovič. *Fantastika, Utopie, Antiutopie*. Přel. Z. Kubeš. Praha: Panorama. 1982.
- Manuel, Frank E., Manuelová, Fritzie P. *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge (Massachusetts): Belknap Press. 1997.
- Marin, Louis. *Frontiers of Utopia: Past and Present* in Critical Inquiry. r. 19. č. 3, 1993. s. 397–420.
- Nelson, Eric. *Greek Nonsense in More's "Utopia"* in The Historical Journal. r. 44. č. 4. 2001. s. 889–917.
- Ouředník, Patrik. *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem: pokus o vymezení jednoho žánru*. Praha : Torst. 2010.
- Rabelais, François. *Gargantua a Pantagruel: Kniha první až třetí*. Přel. J. Rejnek, K. Šafář. Praha: Melantrich. 1953.
- Resch, Robert Paul. *Utopia, Dystopia, and the Middle Class in George Orwell's Nineteen Eighty Four* in boundary. r. 24. č. 1, 1997. s. 137–176.
- Romm, James. *More's Strategy of Naming in the Utopia in The Sixteenth century* Journal. r. 22. č. 2. 1991, s. 173–183.
- Sargent, Lyman Tower. *Is There Only One Utopian Tradition?* in Journal of the History of Ideas, r. 43. č. 4. 1982. s. 681–689.
- Szacki, Jerzy. *Utopie*. Přel. J. Sedláček. Praha: Mladá fronta. 1971.
- Wegner, Phillip E. *Imaginary Communities. Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*. Berkeley: Univ. of California Press. 2002.
- Wittgenstein, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Přel. J. Pechar. Praha: Filozofický ústav AV ČR. 1993.
- Wittgenstein, Ludwig. *O jistotě*. Přel. V. Zátka. Praha: Academia. 2011